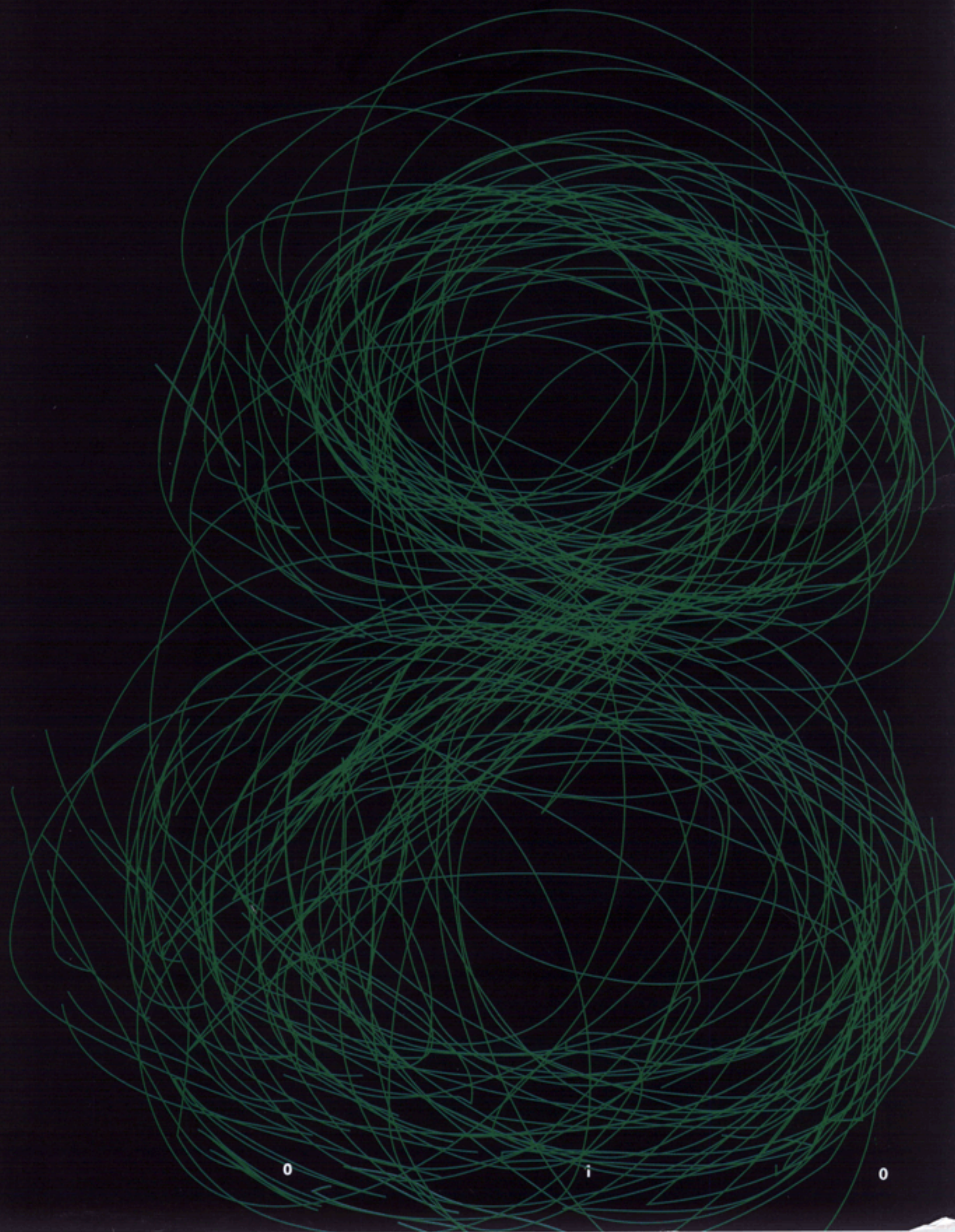
ИСКУССТВО КИНО



2 0 i i 0

Неделя еды
с Константином Ивлевым
и Юрием Рожковым

Неделя красоты
с Яной Лапутиной

Неделя стиля
с Владом Лисовцом

телеканал
Домашний

Понедельник – четверг в 12:00

ТЕМАТИЧЕСКИЕ НЕДЕЛИ НА «ДОМАШНЕМ»

www.domashny.ru

На правах рекламы. Свидетельство о регистрации СМИ Эл №ФС77-23799 от 20 марта 2006 г.

Фестиваль «Кинотавр» в последние годы стал другим. Он интересен не только конкретными удачами — хороших фильмов может в один год появиться больше, в другой меньше. Он интересен как свидетельство умонастроений, эстетических и мировоззренческих установок, сомнений и предпочтений тех, кто делает, кто оценивает, отбирает, показывает современное российское кино. Заметное стремление к концептуализации отбора дает, таким образом, возможность не только широко представить панораму снятого за год, но и стимулировать некоторые процессы, а также вывести на основе увиденного в Сочи аналитические обобщения.

Программа двух-трех последних лет, ориентированная главным образом на открытие новых имен, на поддержку поисков и экспериментов, вызывает дискуссии, часто разводит на полюса мнения коллег-кинематографистов не только об отдельных фильмах, но и о состоянии сегодняшней киноиндустрии в целом, о векторе движения и главных направлениях развития современного российского кинематографа.

Возможно, именно «сочинская» концентрация художественного поиска молодых и жесткость их подхода к изображению российской реальности дает прорваться тому неприятию подобного кино, которое обнаруживают сегодня многие наши коллеги. В рубрике «Здесь и теперь» мы представляем суждения как мэтров отечественного кино, так и начинающих, активно работающих режиссеров, сценаристов и продюсеров. Тема их высказываний — одна из магистральных в профессиональной среде.

Рубрики «Репертуар», «Имена» и «Разборы» целиком отданы «Кинотавру» — фильмам и авторам. В «Опыте» мы публикуем рецензию на «Школу» и детальный, изнутри, рассказ о том, как она делалась. Публикуемый в «Чтении» сценарий Павла Чухрая «Воробьиное поле», надеемся, в ближайшем будущем обретет экранное воплощение.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №8/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
У вас проблемы с пониманием артхауса?
ПАВЕЛ ЛУНГИН, ДМИТРИЙ МЕСХИЕВ, КАРЕН ШАХНАЗАРОВ
Снимать нельзя ругать

10
Между двумя полюсами — пропасть
Кинематографисты отвечают на анкету «ИК»

23
СЭМ КЛЕБАНОВ
Артхаус в нокауте
Международное исследование зрительских пристрастий

РЕПЕРТУАР

33
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Солнце, воздух и немного нервно
«Кинотавр»-2010

38
ЕЛЕНА СТИШОВА
Дикое поле
«Перемирие», режиссер Светлана Проскурина

42
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Опыт
«Обратное движение», режиссер Андрей Стемпковский

45
ОЛЬГА ШАКИНА
Код неизвестен
«Другое небо», режиссер Дмитрий Мамулия

48
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Бег зайца по полям
«Жить», режиссер Юрий Быков

52
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Гламур, Будда и масоны
«Золотое сечение», режиссер Сергей Дебижев

57
СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
Амбиции полного метра
«Кинотавр»-2010: короткометражное кино

61
НАУМ КЛЕЙМАН:
«Точность формы означает ясность мысли»
Беседу с членом жюри конкурса короткометражных фильмов ведет Сергей Сычев

КОММЕНТАРИИ

67
АЛЕКСЕЙ ЮСЕВ
Актуальность — в массы!

71
ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ
Чувствительный глаз

ИМЕНА

77
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Кумулятивная сказка
Портрет режиссера Сергея Лозницы

86
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА:
«В свою мысль эмоции нельзя пускать»
Беседу ведет Сергей Сычев

91
АЛЕКСАНДР ЛУНГИН, СЕРГЕЙ ОСИПЬЯН:
«Про то, как мир дурачит человека»
С авторами фильма **«Явление природы»** беседует Жанна Васильева

РАЗБОРЫ

99
«С вами не соскучишься»
«Искусство кино» и Variety: взгляд на российский кинопроцесс

ОПЫТ

115
Уроки «Школы»
НАТАЛИЯ МЕЩАНИНОВА — ВСЕВОЛОД КАЛТУР — ГЕННАДИЙ МЕДЕР
Приближение к реальности
Беседу ведет Ольга Шакина

124
ГЕОРГИЙ МХЕИДЗЕ
Не доживем до понедельника
Рецензия на сериал «Школа»

ЧТЕНИЕ

129
ПАВЕЛ ЧУХРАЙ
Воробьиное поле
Сценарий

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

У вас проблемы с пониманием артхауса?

Снимать нельзя ругать

ПАВЕЛ ЛУНГИН

Картина такая: сидят мрачные, просто черные люди с натянутыми лицами и говорят, что кино живет гениально. Мне так, честно говоря, не показалось после того, что я увидел на «Кинотавре». Вот прошлогодний фестиваль был по крайней мере неистовый — там были дикие фильмы, но неистовые, тот же самый «Бубен, барабан». «Кислород» мне ужасно не понравился. Это какое-то антикино. В этом году — совсем другое кино. Эдакий «Хорошо темперированный клавир»: правильно снятые, правильно отработанные картины, а сказать авторам вообще нечего. Позиции нет, потому что у нас теперь минималистическое кино. Мы не переживаем, мы не эмоциональны. Показываем добро и зло, лучше зло, абсолютно без позиции, у нас ее вообще нет. Как бы и не жалко никого. А мне и не интересно...

Я вижу страшную инфантильную несамостоятельность. То, что молодой автор не говорит себе, что он должен хоть чем-то удивить, сказать что-то от себя, мне кажется, в этом есть какое-то влияние критики, которая создала миф о том, что все хорошо, все молодцы. А что молодцы? Тридцать лет назад люди рисковали — была цензура и многих карали, отлучали от профессии и лишали куска хлеба. Сейчас же это как бы такой маленький мейнстримчик, ручеек, который регулярно, равномерно течет. Мне кажется, что вокруг какая-то ужасная несамостоятельность. Как снимать, пользоваться аппаратом — обучили замечательно. А зачем снимать... это нужно уже самому понять. И надо, я считаю, помучиться.

Есть все-таки основной путь кино, мимо которого мы не пройдем. Он идет абсолютно не по разделению артхаус — мейнстрим, все это бред сивой кобылы. Речь идет о том, что великое американское кино, великое европейское кино начиналось с того, что оно пережевывало жизнь людей. Вот посмотрим основные темы американской жизни: расовая проблема — серия фильмов, Вьетнам — серия фильмов, отношение к гомосексуалистам — серия, эмансипация, СПИД появился — тут же, как будто живое животное, кино от-

---

Фрагменты интервью в передачах «Картина маслом», «Ночь на Пятом» (2010 год, 17 июля) и журнале «Русский Newsweek» (2010 год, 30 марта).

реагировало десятком потрясающих картин с лучшими актерами. У нас, кроме Алексея Мизгирева, никто даже не пытается прикоснуться к кровоточащим ранам. У него был фильм «Кремень», кстати, обгаженный критикой, не замеченный никем. Фильм, который опередил время. И что? Им, критикам, в нем не хватило эстетизма. А так... нет боли, наше кино по-прежнему не увидело и не показало проблем: было пять фильмов про гастарбайтеров — и ни один мне не сказал правды о них, ни один не сделал больно, ни один не заставил заплакать и отождествить себя с героем. Ни одна картина мне не сказала о насилии, о ментах, об ужасах армии, о бессилии человека перед чиновником — обо всем том, о чем орет этот мир, стоит лишь выйти на улицу.

Кино вырастает из другого. Когда появляется истинный артахаус, истинный мейнстрим? Когда кино вырастает из крови, когда есть что сказать. А вот так сверху насадить, разлиновать по клеточкам, — я думаю, это бесполезно.

«Все умрут, а я останусь» — отличный фильм, «Сумасшедшая помощь» и «Волчок» — хорошие фильмы, но таких всего пять.

ДМИТРИЙ МЕСХИЕВ

Если режиссеры артхауса пытаются завоевать массового зрителя, то это противоречие уже само по себе. Потому что такое кино не должно это делать. На мой взгляд, оно не должно быть дорогим. Это эксперимент, имеющий, конечно, право на существование, который должен быть, но заниматься призван совершенно другим. Артхаус — это, в принципе, лаборатория искусства... То, что дает, скажем так, более медийному, более массовому кино какие-то новые формы выражения, новую стилистику и прочее.

Это упражнения, экзерсисы в киноискусстве, попытки найти новый язык, новые киносимволы, формы выражения — все то, что очень сложно для восприятия. Артхаус — это не история в первую очередь, не игра артистов, не завоевание души зрителя. Это попытки завоевания неких других глубин, иногда даже научных — имею в виду некую сферу восприятия... Это то, что может быть сначала непонятно, но потом дает определенные вещи — уже в нахождении дорожки между зрителем и искусством как таковым. В советское время артхаус был совершенно другим, и, например, фильмы Тарковского собирали огромные очереди. Правда, наверное, не потому, что зритель так полюбил и понимал символику Тарковского.

Мне кажется, что у нас понятия «артхаусное кино» и «коммерческое кино» перемешаны, иногда смещены, направлены в неправильное русло, потому что если мы возьмем мировой артхаус — это всегда дешевые картины, экспериментальные, нацеленные на профессионалов, на кинофестивали, но не на зрителя. Там это очень четко разделено: есть мейнстрим, есть дорогие блокбастеры и есть артахаус. У нас до сих пор, к великому сожалению, артхаусное кино считается главным направлением, главным движением. Оно в нашей стране может стоить очень дорого, что само по себе нонсенс. Потому что экспериментальное кино, не зарабатывающее деньги, не должно и не может стоить дорого. Более того, что совсем уж странно: у нас хорошими в основном считаются те режиссеры, которые снимают такое кино. А тот, кто делает добротные коммерческие жанровые фильмы, считается вторым сортом. В среде профессионалов работа в жанровом, а уж тем более в телевизионном, сериальном кино воспринимается как халтура. Хотя все киношники знают, что снять комедию часто значительно сложнее, чем артхаус... Я обра-

тил внимание: «Бриллиантовая рука» вообще не устарела. А если мы посмотрим артхаусные фильмы конца 60-х, то увидим, что они очень часто страшно старомодны. И именно в этом трагедия и проблема артхауса. Он значительно быстрее устаревает, чем жанровое кино.

Огромное количество молодежи тяготеет и стремится к артхаусу, к сожалению, именно к статуэткам, а не к завоеванию зрителя. Публике-то, конечно, на это вообще плевать: если человеку кино неинтересно, он не будет его смотреть — ему безразлично, артхаус это, не артхаус...

На примере огромного количества фильмов, которые идут по телевизору, мы понимаем, что старое советское жанровое кино очень интересно, потому что там нет экспериментов. Зрителю эксперименты ведь не нужны. Ему нужно сопереживать. Улыбаться, грустить, плакать, говорить: «Вот какой он гад, зачем он с ней так поступил». Вот что нужно зрителю.

У нас, к сожалению великому, если режиссер «сел» на артхаус, то он считает себя белой костью, белой кастой и всю жизнь снимает, как правило, одно и то же кино, в одной и той же стилистике, И никуда не выходит из этой колеи. Мне кажется, это неправильно. Например, фильм «Освобождение» Озерова. Я помню, когда я был студентом, все относились к нему как ко второму сорту: какие-то танки ездят, артист Олялин бегает с гранатой. А сейчас я понимаю, что это очень большое, сложное кино. И хорошее, потому что я его до сих пор смотрю с интересом.

Кино — не музыка, не литература и даже не изобразительное искусство — оно очень дорого стоит. Поэтому если автор — кинорежиссер или продюсер — человек не корыстный, то есть если он не считает, что его продукт должен принести деньги, то он рано или поздно зайдет в тупик. Потому что у него психология халявщика: я делаю что-то великое, дайте мне много денег, чтобы я мог это создать. А я их не верну вам, ребята. Вы должны быть мне благодарны за то, что я их взял и что-то снимаю. Это то, что было плохо в советское время: государство давало деньги, я снимал кино и меня не интересовало, сколько оно заработало.

Пегас и венок на голове совершенно не мешают умению считать деньги. И мы знаем огромное количество примеров, когда великие деятели искусства умели считать деньги, были богатыми людьми и превращали искусство в бизнес.

Другая точка зрения, наверное, тоже имеет право на существование. Это не значит, что нужно стоять, знаете, по две стороны реки и бросать друг в друга камни.

Вообще, любое кино должно быть коммерчески успешным. Странная штука, но, например, на Западе артхаусные картины снимаются за сорок тысяч долларов: «Ведьма из Блэр» принесла на каждый затраченный цент, по-моему, десять долларов прибыли. Это не сотни — тысячи процентов прибыли.

Нашего зрителя много раз обманывали. Он только открыл объятия: вот я пришел к вам, ребята, смотреть наше русское кино. А ему раз — и показывают фуфло. При этом разрекламировав это фуфло как фильм, который вы все будете смотреть и он вам всем понравится. Кроме того, зритель наш, особенно молодой, который в основном и ходит в кинотеатры, привык к определенному качеству — он же смотрел, в основном, американское кино. А мы все время его обманываем. Из-за этого недоверие, естественно, растет. И сейчас на русское, особенно на дорогое, кино зрителя не заманить. Наше спасение — в недорогом жанровом кино. Именно в недорогом.

Мы когда-то зрителя потеряли, а вернуть его в три раза тяжелее... Потеряли интерес именно к походу в кинотеатр. Мы не успели их построить: современные, новые, модные, правильные. Не успели начать снимать то кино, которое бы зритель захотел видеть. В 90-е годы всем не до кино было, честно говоря, поэтому для того, чтобы вернуть зрителя в кинотеатр, особенно на наше кино, нужно сделать огромное количество шагов, и дело здесь не только в качестве фильмов.

Мы и в профессии очень много потеряли. То, что сейчас делается, — это результат того, что мы потеряли массу вещей. Я могу привести пример разрыва в восприятии кино публикой и профессионалами. Когда вышел фильм «Любовь-морковь» — на мой взгляд, абсолютно четко и правильно сделанное жанровое кино, — зритель на него повалил, картина ему понравилась. А львиная доля киношников говорила: как же так можно — там же натырено из кучи американских фильмов, это все низкий жанр, не наш уровень. Вот оно — противоречие между профессионалами и публикой. А зрителю нравится, и ему плевать, откуда что натырено, откуда что взято. Ему важно посмотреть зрелище.

Среди артхаусных режиссеров есть очень много серьезнейших деятелей киноискусства. Философов, символистов. Потому что некоммерческое кино — это все-таки, на мой взгляд, символистический язык.

Очевидным плюсом новой системы организации киноиндустрии мне видится то, что теперь решения будут принимать те, кто работой доказал свою состоятельность в отрасли, кто понимает, что он делает, и умеет брать на себя ответственность. Еще мне кажется важным, что у продюсеров появляется больше возможностей. Раньше деньги распределялись из одного окна. Теперь окон несколько. Не понравился твой проект в одной компании — предложи его другой, третьей. Это более демократичная система, более интересная для режиссеров и продюсеров.

Прежняя система отчасти расхолаживала продюсеров. Они не отвечали за возврат вложенных государством средств, не отвечали за результат. Теперь, когда будет риск не получить господдержку в следующий раз, компании будут нести большую ответственность за результат, а у государства будет больше возможностей соблюсти свой интерес.

В какой-то момент стало столько продюсеров и компаний, что я, тридцать лет проработав в кино, половину из них не знаю. Продюсеров не должно быть на порядок больше, чем фильмов, которые можно в стране произвести. Определенное сужение поля пойдет отрасли на пользу.

Есть некий интуитивно понятный перечень критериев: лидеры — это те, кто достаточно давно на рынке, кто регулярно делает качественные фильмы. Качество — это конкретные профессиональные требования. Ну нельзя сегодня делать монументальное историческое кино за большие деньги с криво приклеенными бородами!

Грубо говоря, нельзя снимать фильмы за деньги государства и ругать при этом государство. Оно пытается сделать индустрию кинопроизводства более конкурентной, более современной. Другой вопрос, сколько это займет времени — точно не год-два и даже, наверное, не пять лет. При этом государство остается крупнейшим инвестором кинопроизводства. И то, что оно доверяет профессионалам выбирать приоритетные проекты, — это очень демократичный шаг.

КАРЕН ШАХНАЗАРОВ

Я так скажу: на мой взгляд, действительно, режиссеры молодые у нас есть: Попогребский, Хлебников и другие. Но если говорить о конкурсе фестиваля «Кинотавр» этого года, то я ожидал большего, то есть он слабее, чем хотелось бы. Катастрофическая ситуация со сценариями. Просто полное отсутствие умения рассказать историю. При этом я бы отметил, что картина Проскуриной очень хороша во всех своих проявв-

лениях, хотя я ей сказал, что со сценарием тоже проблемы, но все-таки это был один из лучших сценариев. И еще одна интересная вещь — работа операторов. Она была очень высокого уровня.

Все фильмы, большинство из них, я бы сказал, несколько однообразны. Во-первых, если посмотреть на всю картину в целом, жить вообще не хочется: нужно завязывать с этим делом, уходить туда, на небеса. Притом я понимаю, что очень много, конечно, в жизни проблем, и в нашей в частности. Но когда видишь вполне цветущий народ на «Кинотавре», то понимаешь, что в этом есть некая доля лукавства, фальши.

Я интересную вещь скажу: на фестивале я был с младшим сыном, он смотрел со мной все фильмы, хотя никакой не киноман. Вот что внушает надежду: само это поколение гораздо здоровее, чем то кино, которое снимают режиссеры этого поколения.

Что нужно, чтобы мейнстрим появился, я об этом постоянно говорю: нужно вернуть советскую систему кино. Она была очень эффективной, произвела кино, которое смотрят до сих пор. Понятно, что нельзя вернуть ее в том же виде, она была слишком централизована, идеологизирована, но сама по себе как система работала великолепно. Почему сейчас нет мейнстрима? Потому что в советское время если бы Попогребский — замечательный режиссер — пришел, ему бы сказали: сними комедию, детектив, а потом уже свое, что хочешь. И он бы снял. Я тоже не так просто оказался в музыкальном жанре. У меня были свои идеи, я с ними пришел, но мне сказали: старик, нет музыкальных картин, хочешь снимать, сними такой фильм. Я сделал «Мы из джаза». Потом мне сказали: у тебя хорошо получается, сделай еще один — получился «Зимний вечер в Гаграх». А потом мне «Курьера» дали снимать. Вот как это было. Что у нас сейчас происходит: детское кино уничтожили напрочь. Сегодня дай десять миллиардов долларов на детское кино — не будет его, потому что для этого нужно воспитать режиссеров, которые умеют это делать. Таких, как Александр Птушко, Александр Роу, Надежда Кошеверова.

Я в свое время участвовал в «Кинотавре», часто ездил. Потом у меня была пауза, давно не приезжал, и был приятно удивлен: по-моему, очень хорошо организованный фестиваль. Безусловно, важное событие в жизни нашего кинематографа. Когда я говорю, что, на мой взгляд, программа слабее, чем я ожидал, в конце концов, фестиваль не производит картины. Он показывает процесс, то, что происходит в кино. И с этим как раз справляется замечательно. Единственное, чего бы я ему пожелал, — зрителей. Это неминуемо изменило бы ситуацию.

Материал подготовила Анастасия Дементьева

Между двумя полюсами — пропасть

АНКЕТА «ИК»

1. Действительно ли сегодня в России развиваются два самостоятельных, почти не связанных друг с другом типа кинематографа — так называемый коммерческий мейнстрим, с одной стороны, и артхаус — с другой?

2. Некоторые режиссеры (Месхиев, Шахназаров, Лунгин) считают, что задача авторского кино — быть, в первую очередь, экспериментально-эстетической лабораторией для коммерческой продукции. У нее собственных ресурсов встречи со зрителями и воздействия на общество, в сущности, нет. Как нет и самодостаточности, шансов для развития. Что вы думаете по этому поводу?

3. Коммерческое кино сегодня старается как-то откликаться на чаяния зрителей (в первую очередь, молодых), отвечает на вопросы времени, укрепляет надежды на лучшее, пробуждает волю к жизни, продвигает нашу киноиндустрию, а вот авторы артхауса, в сущности, не верят в то, что снимают, у них сплошь разочарование — во всем. Так ли это? И может ли коммерческое кино затрагивать серьезные, в том числе социальные, темы?

4. Если государство дает деньги на кино — а в случае с артхаусом это более 70 процентов бюджета, — то кажется ли вам нечестным, неправильным критиковать его действия, господствующие у нас порядки и нравы?

РОМАН БАЛАЯН

«Райские птицы», режиссер Роман Балаян

В принципе, пропасть между мейнстримом и артхаусом сейчас действительно глубока. Я бы сказал, что артхаусу не хватает того, что Пушкин называл «пробуждением лирой добрых чувств», вот этого почему-то нет. Хотя, может, это даже хорошо — артхаус занимается рентгенологией, а терапевты появятся потом.

Безусловно, коммерческое кино берет из арткино элементы киноязыка, киномышления. Но мне кажется, пора научиться делать артхаус так, чтобы и у него был свой зритель, гораздо более многочисленный, чем сейчас. В России сейчас артхаус смотрит пятьдесят-сто тысяч человек. Если бы были специальные кинотеатры, как для коммерческого кино, не очень интересного с художественной точки зрения, так и для авторского, это было бы правильно. У каждого фильма должен быть свой зритель и свой кинотеатр. Я понимаю, пока это невозможно, но тем не менее очень желательно, чтобы в будущем стало именно так.

Насущные социальные темы массовое кино затрагивать может, но все равно в несколько ином ключе. Мейнстрим смотрит 70 процентов населения всего мира, но должно быть и другое кино. Кинематограф — это искусство и бизнес.

Коммерческое кино — это бизнес в сфере развлечений, у него есть склонность показывать на экране добро, счастье, веру в которые надо поддерживать в людях. А интеллектуальная часть публики — и художников — может делать, что хочет.

Если фильм снят на государственные деньги, то очень даже желательно, чтобы в нем критиковалось это самое государство.

АРСЕН ГОТЛИБ

«Другое небо», продюсер Арсен Готлиб

Если посмотреть на ситуацию с кинопрокатом, то действительно, указанные направления разведены достаточно сильно. Что касается компаний, занимающихся прокатом, — их специализация стала более четкой и определенной, и это, по-моему, хорошо, так как каждое из направлений требует особого подхода и специальных навыков, не говоря уже о том, что финансовый потенциал у сегментов разный. Производство тоже стало принимать более упорядоченный вид. Мы начинаем понимать, что невозможно заниматься сразу всем, если, конечно, относиться к делу серьезно.

А вот фестивалям российского кино приходится значительно сложнее. Приходится объединять в программах разные, порой, кажется, несовместимые в одном пространстве фильмы. Что создает проблемы жюри, кинематографистам и в конце концов зрителям. Прицел сбивается. Надеюсь, что когда ситуация с производством утрясется, то и в этом вопросе все встанет на свои места.

Артхаус бывает разный. Есть Вирасетакун, Дарденны, Триер, братья Коэн, Тарантино. Задачи перед этими режиссерами стоят разные, и коммерческий результат принципиально разный. А если говорить о кинолаборатории, то значение этого сегмента трудно переоценить. Это, с одной стороны, опора для киноиндустрии, а с другой, — золотой фонд культуры. Дзига Вертов, Эйзенштейн, Тарковский — наша гордость навсегда.

АНДРЕЙ КАВУН

«Детям до 16...», режиссер Андрей Кавун

Есть картины, которые резко различаются на артхаус и мейнстрим, а есть такие, которые плавно перетекают из одного направления в другое в зависимости от того, кто как предпочитает их называть. Вообще, артхаус и мейнстрим — это определения, которые дают, в основном, критики, а не режиссеры, снимающие кино. Сейчас кино движется к нескольким упрощенным схемам, но это, скорее, не беда режиссеров, посыл идет от продюсерских и прокатных компаний, потому что сейчас кино обращается в фастфуд —

кинотеатры размещаются в торговых центрах, рядом с сетевыми ресторанами. Идет разделение на четкие жанры: зритель должен ясно понимать, что если он пойдет на фильм «Человек-паук—85», он получит одно ощущение, если на фильм «Самый лучший фильм—15» — другое. Это происходит не по вине режиссеров или сценаристов, а, к сожалению, по вине тех, кто заказывает музыку. У нас сейчас все поменялось местами: во главе процесса стоит не художник, а прокатчик. Исключения бывают, но они лишь подтверждают правило. Во всех сферах нашей жизни главным становится не производитель, а продавец.

С одной стороны, да — коммерческое кино катится к упрощению, с другой, как естественная защитная реакция у авторов, которые хотят делать авторское кино, возникает некий снобизм: вот вы делаете мейнстрим, ширпотреб, а я буду делать эксклюзивные вещи. И зачастую это даже не лабораторное кино. Что такое лаборатория? Это кино, которое мы сейчас называем классикой. Лаборатория — это то, что дает жизнь новому движению. Ларс фон Триер своей «Догмой» породил целое направление в кино, с особой стилистикой съемки, подачи материала. Точно так же «новую волну» породили в свое время Годар и Трюффо. Это действительно были лаборатории, авторы искали выразительные средства. Сейчас самое ультраавторское кино — это лаборатория для самого себя. Ни один из новых артхаусных фильмов ничего нового не открыл. Последний, кто привнес в киноязык что-то свежее, — это фон Триер. Все остальное — просто странные игры с самим собой. Это лаборатория, в которой ничего не рождается. Мой мастер Владимир Хотиненко сказал одну очень мудрую и грустную вещь: «В кинематографе Пантеон закрыт».

Если бы меня спросили, кем я себя считаю — режиссером авторского кино, в том смысле, в котором его сейчас все понимают, или мейнстрима, — я бы сказал, что я сторонник мейнстрима. Кино — это искусство, которое рождается в зрительном зале, оно не может существовать без зрителя, и я не понимаю устремления людей, снимающих только для себя и для фестиваля и говорящих: «Это понравится кинокритикам». Кино родилось в балагане, оно и существует в балагане. Но это не значит, что оно не может говорить о высоком. Нужно искать язык для разговора. Да, я пускаюсь в какие-то эксперименты, я говорю о чем-то личном, пытаюсь внести в фильм какую-то мысль, но я четко представляю, что эту мысль должны понимать простые люди. Это не должно быть кино для высоколобых интеллектуалов, оно для всех, что, конечно, не отменяет авторского взгляда.

Мы пытаемся всему дать определения: это артстрим, это мейнстрим, а это что-то десятое. Для чего? Чтобы какие-то эксклюзивные вещи, которые получаются, укладывать в определенные рамки. Во время выхода «Кандагара» я столкнулся с прокатчиками, которые посмотрели и сказали: «Фильм хороший, только мы не знаем, как его продавать. Это не боевик, не экшн...» У нас пропадает подход к материалу, как к некоему штучному, эксклюзивному явлению. Каждый фильм должен стоять на полке среди себе подобных. Как в видеопрокате — приходишь, и там каждая полка подписана: «боевики», «комедии»... А вот куда девать артхаус, люди не очень понимают. Вроде не боевик, не комедия, а может, и боевик, и комедия...

Не думаю, что социальная проблематика должна быть присуща исключительно тому или иному роду кино. Я видел много мейнстримных фильмов на социальные темы и артхаусных, в которых никакой «социалки» вообще не было. Социальность в данном случае не является опознавательным признаком. И я принципиально не согласен с мнением о том, что все арткино — это чистой воды обличение и бичевание общественных пороков, а мейнстрим — это лишь развлечение и гламур. Такой однозначный, категоричный подход кажется мне бессмысленным.

Во всех государствах, кроме нашего, фильмы, снятые на средства государства, спокойно могут критиковать и осуждать его действия.

«Как я провел этим летом», режиссер Алексей Попогребский

Увы, мейнстрим и артхаус сейчас развиваются совершенно параллельно друг другу. Хотел бы уточнить — то, что называют у нас коммерческим кино, мейнстримом не является. Во всем мире такое кино шло бы скорее под рубрикой «экзотика». Наши «Дозоры» — главная коммерческая удача последних лет — за границей позиционировались именно так. У нас абсолютно не заполнена ниша крепкого умного мейнстрима, какой есть во Франции, Англии, США. Что касается артхауса, то, судя по тому, что ежегодно несколько российских фильмов участвуют и побеждают в крупных международных фестивалях, можно сказать, что в этой категории у нас все обстоит достаточно благополучно.

Безусловно, есть кино, в большей мере относящееся к понятию «искусство», в разной степени актуальное, которое может стать неким полигоном, лабораторией для того, чтобы потом использоваться как цитаты или приемы в кинематографе коммерческом. То, что у артхауса не налажено общение со зрителем, — это, мне кажется, в первую очередь, можно объяснить изъянами системы проката и низким спросом на кинопоказы. Я прекрасно понимаю людей, которые хотят заплатить вполне ощутимую сумму за то, чтобы в течение полутора-двух часов просто отдохнуть. Так что все это, видимо, отражает состояние общественного сознания на сегодняшний день. Коммерческое кино старается потакать ожиданиям зрителей, несет некий искусственный позитив, подобный тому, что был свойствен еще для тоталитарного кино, фашистского или коммунистического. Конечно, не могу сказать, что я смотрел абсолютно все, но были фильмы, с которых я бежал с острым ощущением того, что в этой искусственности позитива есть какой-то фашизм.

Есть режиссеры, которые пытаются говорить своим языком, для них нет очевидных границ между артхаусом и коммерческим кино, и такие режиссеры мирового уровня, как Стивен Спилберг и Клинт Иствуд, являются тому ярким доказательством. Просто чей-то голос слышат и понимают миллионы, а чей-то — сотни или тысячи. И в той, и в другой рубрике — и в так называемом артхаусе, и в коммерческом кино — есть свои эпигоны. Когда, например, смотришь программу какого-нибудь среднего европейского фестиваля, видишь массу артфильмов средней руки, производство которых уже просто поставлено на конвейер. Если же говорить о российских режиссерах, то из тех, с кем я наиболее плотно и часто общаюсь, могу ручаться — ни один не делает что-то в угоду фестивалям. Вообще, это был бы полный идиотизм — посвящать три года своей жизни, даже больше, с учетом времени для написания сценария, чтобы получить какой-то кусочек металла.

Схему «кто платит, тот и заказывает музыку» мы проходили не так давно. Пересматривая и перечитывая истории создания фильмов Тарковского и Германа, мы видим, что они с огромным трудом находили дорогу к зрителю — их клали на полку, критиковали, они встречали массу препонов на худсоветах. Но разве сейчас, в нашей ситуации, дали бы полностью переснять фильм «Сталкер»? Предоставили бы десятки, чуть ли не сотни съемочных дней, как это было с фильмом «Двадцать дней без войны»? Это в ситуации, когда финансирование было полностью государственным. Если мы хотим говорить своим языком о том, что нас волнует, мы меньше всего должны думать о том, кто финансирует наши фильмы.

СВЕТЛАНА ПРОСКУРИНА

«Перемирие», режиссер Светлана Проскурина

Меня вообще мало интересуют любого рода классификации, тем более в искусстве, даже когда мы объединяемся с целью представлять какую-то группу, охарактеризовать поколение или направление. Мне кажется, сейчас все развивается так прихотливо, что абсолютно от любого режиссера можно ждать совершенно неожиданного хода, подробностей, все его притязания, интересы и цели могут тотально измениться и он перейдет из одного состояния в другое. Поэтому мне совсем не интересно деление кино на артхаус и мейнстрим и другие подобные классификации.

К рассуждениям и умозаключениям о кино как о лаборатории надо относиться с осторожностью, хотя мысль эта не новая. Я прекрасно помню, как много лет назад Александр Сокуров, пришедший тогда на «Ленфильм», говорил, что кино лабораторное, притязающее на поиски нового языка, новых нюансов и стилевых признаков всегда будет питать все остальное кино. Вообще, кино у нас мало исследовано, и немногих режиссеров я смогу назвать исследователями.

Никакой художник, режиссер не могут ставить себе задачу сделать мрачное кино — это совершеннейшая нелепость. Для меня мрачность бездарности гораздо страшнее, чем мрачность стиля. Кроме того, мне кажется, все эти претензии на знание публики — довольно детские. Если мы говорим о визуальном продукте и о зарабатывании денег неким установленным способом, это подразумевает некую схему. Если бы она действительно существовала, люди уже давным-давно научились бы преуспевать и зарабатывать на кино огромные состояния. Но стоит взглянуть на огромное количество провалившихся римейков, неудачных продолжений, чтобы понять, что схемы такого рода не срабатывают, универсального способа нет, он не придуман. Поэтому когда продюсеры или режиссеры думают, что они точно знают, как привлечь зрителя визуальным продуктом, я не говорю уже о кино как о произведении искусства, — все это очень случайные и легкомысленные суждения. Это непредсказуемо, никогда нельзя просчитать реакцию зрителя, точно предречь успех или провал картины. Если в истории кино проследить судьбу некоторых картин, посмотреть, как они задумывались и какие надежды на них возлагались, можно увидеть, что между замыслом и воплощением — бездна, что все притязания на успех весьма случайны и что подтверждаются они очень редко. Иногда картина может быть фантастически успешной в прокате, хотя на нее сильно никто не рассчитывал, или наоборот. Здесь нет четких законов. Зритель существует как некая стихия, такая же, как стихия денег, искусства, стихия бунта, не думаю, что тут можно что-то здраво и серьезно рассчитать. Кино в этом смысле — самая нестабильная плоскость, даже если режиссер занимается производством чисто визуального продукта.

Режиссер — не политик, он не занимается промоушном государственной системы. Он в первую очередь посвящает себя искусству кино. Это стиль и язык, если мы говорим о серьезном кинематографе. Художник никогда не брал на себя обязательств что-то прославлять. Он занимается своим делом, разрабатывает тему — в первую очередь, в художественном пространстве, в пространстве своего стиля. И я не очень понимаю, как это может кого-то обидеть, если люди здраво, ясно и отважно относятся к искусству.

Любому режиссеру — любого дарования, опыта — кино дается ценой огромных усилий. Снимать фильм — это такая тяжелая, всепоглощающая под-

робность в твоей жизни, что думать в момент работы о чем-то, кроме кино, невозможно. Все остальное — это какие-то «около», «за» посткиношные рассуждения. Каждый день режиссер решает миллион почти невыполнимых задач, и первая из них — борьба с собственными несовершенствами, думать в это время о чем бы то ни было еще — просто смехотворно. Если же говорить о кино как продукте — в этом случае человек занимается просто изготовлением и продажей и, как и в любом другом производстве, он должен думать, помимо всего прочего, о том, кто будет это смотреть, покупать. Но это уже совсем другой разговор.

РАМИЛЬ САЛАХУТДИНОВ

«Которого не было», режиссер Рамиль Салахутдинов

Мне кажется, одна из главных причин того, что российский мейнстрим и артхаус сегодня так резко расходятся, в том, что для последнего просто нет площадок, чтобы зритель смог его посмотреть. Если бы такие места были, разрыв был бы меньше, у каждого кино появилась бы своя ниша, своя группа зрителей.

Чтобы говорить об артхаусе и его задачах, нужно сначала разобраться, как мы понимаем кинематограф вообще: лишь как средство развлечения, аттракцион или как искусство. Думаю, кино все же претендует на роль искусства, в подтверждение этого существует очень много факторов, взять хотя бы богатейший и изощренный киноязык, который развивается вот уже более ста лет и помогает выразить множество глубоких и тонких высокохудожественных нюансов. Можно, конечно, взять и похерить эти сто лет, ну и что дальше? Мне кажется, делать этого нельзя, потому что артхаус как раз и есть то, что осталось еще от настоящего киноискусства, в то время как массовое кино от этого понятия ушло довольно далеко. Иногда оно где-то с ним совпадает, но в очень редких случаях. Если мы хотим, чтобы кино оставалось искусством, то нужно понять, что у артхауса, в отличие от мейнстрима, нет функции обслуживать зрителя.

Я не очень хорошо оперирую понятием «социальное кино». Дело, мне кажется, не в социальности, а в том, что кино всегда во многом опирается на реальность и черпает из нее сюжеты. И чем ближе оно к реальности, тем сильнее драйв. Такова специфика киноязыка — через это сближение кино и становится искусством, и, следовательно, оно не может обходить и социальные, и многие другие темы. Если зрительское кино будет следовать по схожему пути, в нем будет постепенно проявляться настоящее искусство и тогда ему будут доступны любые темы. Даже самые острые социальные сюжеты могут стать интересны широкому зрителю, но все дело в языке, на котором с ним будут говорить. Без этого никуда не денешься, поскольку попытки ретранслировать реальность, воспроизвести ее упираются в языковые приемы, и необходимо работать, чтобы популярное зрительское кино излагалось достойными выразительными средствами.

Если возникает вопрос о том, может ли режиссер в своем фильме, снятом на государственные деньги, критиковать власть, это уже говорит о многом. Если мы признаем кино искусством, то оно может делать все что угодно. К тому же что такое государство? Это не какая-то абстракция, деньги на кино дает не оно само по себе, а конкретные люди. Государство, помимо всего про-

чего, обладает функцией культурного и гуманитарного беспокойства за свой народ. Если оно согласно нести эту функцию, то оно должно допускать критику в свой адрес. Ведь режиссеры критикуют не потому, что они такие вредные и хотят как можно больше напакостить государству, а потому, что они пытаются что-то сформулировать, выяснить, раскрыть некие животрепещущие проблемы, не всегда приятные власти, сформулировать их на уровне образов. Учитывая это, власти могут как-то ограничивать режиссеров в свободе высказывания. Если государство отказывается от своих функций, то, конечно, оно старается заткнуть рот тем, кто говорит о его явных проблемах и несовершенствах. В противном случае вопрос о цензуре вообще не может возникнуть.

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

«Дочь якудзы», продюсер Сергей Сельянов

Некое соединение авторского и массового кино принято связывать с именем Тарантино. Кажется, у нас есть зритель, готовый смотреть не чисто аттракционное, развлекательное, попкорновое кино, а качественное, которое, тем не менее, является массовым. Оно думает о зрителе, устремлено к нему. Таких картин немного, и судьба у них сложнее, чем у откровенно развлекательных, а от продюсеров требуется определенное мужество, чтобы идти по этому пути, тем более, если проект дорогой. Объем нашего рынка пока еще недостаточен для того, чтобы можно было себе позволить все, что хочется. В кинематографе есть очень интересная ниша, которую называют «артстрим», — это новый термин, который довольно точно отражает видовую принадлежность такого рода фильмов. Артстрим — это, с одной стороны, кино для всех, а с другой — оно обладает художественной ценностью, сделано с умом. Я люблю такое кино, хотелось бы, чтобы подобных фильмов было больше.

ДМИТРИЙ СОБОЛЕВ

«Остров», автор сценария Дмитрий Соболев

Сегодня два направления — артхаус и массовое кино — очень сильно разведены эстетически. Как мне кажется, наши коммерческие студии стремятся подражать Голливуду, который уже давно выработал свой стандарт рассказывания истории и форм изображения. Вот и наши делают некий стандартный продукт. Эстетика артхауса, или так называемого авторского кино, которое сейчас существует в стране, была выработана где-то во второй половине прошлого века такими режиссерами, как Тарковский, Фел-

лини, Бергман и другие. Но они ориентировались на разную стилистику и эстетику, как в драматургии, так и в изображении.

Артхаус всегда был в некоторой степени лабораторией. Кто-то идет в авангарде и делает нечто, не очень понятное массовой публике. Сейчас появилось очень большое информационное поле — телевидение, Интернет, другие способы связи. Появился термин «формат». И любой продукт — визуальный, интеллектуальный — как-то форматируется для упрощения восприятия. Некий авторский взгляд, сильно отличающийся от общепринятых форм, конечно, затрудняет восприятие в силу того, что зрители не привыкли к такого рода подаче информации. Пока существует форматирование, я думаю, автор и формат будут только удаляться друг от друга. Но есть и обратная сторона этой медали — некоторые режиссеры арткино тоже начинают плавать между форматами. Сами того не желая, они вливаются в жанр.

Коммерческие проекты, которые становятся бестселлерами, тоже часто поднимают важные социальные темы. Давний пример — «Форрест Гамп», который собрал много денег в прокате, потому что рассказанная в нем история касается практически каждого, с точки зрения социальности. Все зависит от таланта авторов. Критиковать действительность можно в любом формате.

В России интеллигенция всегда высказывала власти свое мнение, если та ошибалась. Начиная с Пушкина, Гоголя, Достоевского, история русской литературы неразрывно связана с историей страны. Мне кажется, прежде всего, нужно создать индустрию, чтобы кино начало приносить деньги. Исходя из этого, можно выстраивать систему взаимодействия государства и кинематографа. Если встать на позицию государства, понятно, что за свои вложенные деньги оно захочет получить продукт, который будет утверждать и поддерживать государственные ценности. Но на данном этапе это очень сложно. При советской власти было кино, считавшееся патриотическим, было развлекательное кино, и то и другое приносило вполне приличную прибыль. Главная проблема сегодня в том, что грамотно не выстроен рынок кино, оно не приносит деньги.

АНДРЕЙ СТЕМПКОВСКИЙ

«Обратное движение», режиссер Андрей Стемпковский

Артхаус и мейнстрим отделены друг от друга довольно резко, я постоянно об этом говорю, поскольку данная тема часто всплывает в разговорах. Индустрия живет своей жизнью, а артхаус все быстрее приближается к тому, что мы называем современным актуальным искусством, которое сегодня выставляется во всяких невероятных пространствах, куда мы так любим ходить. И в этом его принципиальное отличие от кино как бизнеса. Финансирование происходит из разных источников и рассчитано на разные типы производства. Авторское кино оккупировало современное искусство, а мейнстрим все глубже погружается в область каких-то физиологических развлечений, и в этом два типа кинематографа и расходятся. И такое происходит не только в России, это тотальный процесс, который идет во всем мире. Даже всеми сейчас любимый Вирасетакун снял своего «Дядюшку Бунми...» как часть грандиозного артпроекта, это не самостоятельное произведение. Так авторское кино и сращивается с актуальным искусством.

Мне не нравится мысль о том, что арткино — это просто некая лаборатория, не нравится эмоция этой фразы. Авангард всегда был лабораторией. Всегда были люди, которые делали что-то немассовое, недоступное для восприятия широкой аудитории. Вот, например, художники начала XX века. Что с ними стало? По сути, они превратились в мейнстрим, и это нормальный процесс. Но авангард есть всегда.

Правда в том, что диалог со зрителем происходит везде — и в артхаусе, и в массовом кино. Естественно, у артхауса гораздо меньше зрителей, некая узкая группа, как у всякого элитарного искусства. Безусловно, арткино является лабораторией — оно не может ею не быть. То же было и в живописи, когда произведения Малевича и Кандинского, дадаистов и прочих казались чем-то очень странным. А теперь они считаются классиками.

Я не считаю артхаус неким полуфабрикатом для коммерческого кино. Могу привести конкретный пример: сейчас Баблуани переснимает фильм «Тринадцать», хотя изначально это абсолютно авторское, хоть и жанровое кино. Но там многое взято из традиций классического французского кино.

Сейчас происходит некая мейнстримизация всего, в этом отчасти и проблема. Ведь Курт Кобейн тоже изначально был не из мейнстрима, а из андерграунда. Но все мгновенно меняется — поп-культура адаптирует все лучшее, всасывает в себя то, что раньше было авангардом. И то, что было живым искусством, становится частью магистрального направления — так происходит и в литературе, и в кино, и в других сферах. Это нормальная ситуация — массовое кино всасывает в себя все лучшее, что можно потом успешно продать. Но генерирование идей происходит, в основном, не в мейнстриме, а в артхаусе. В этом смысле также справедливо называть последний лабораторией. Мейнстрим на то и мейнстрим, он ничего не изобретает, просто идет за аудиторией, а авангард в это время бежит где-то впереди и непонятно чем занимается.

Коммерческое кино принципиально не пытается втыкать зрителю иголки под ногти, понятно, что оно никогда не поднимет по-настоящему острые проблемы. Но существуют такие фильмы, которые можно назвать «коммерческим артхаусом» — и это скорее индустрия, нежели экспериментальная база. В лабораториях сидят только самые сумасшедшие и радикальные — они ориентируются не на зрителя, а на развитие киноязыка, на какие-то свои причуды. При этом есть и эдакий артмейнстрим. Например, фильм «Восток есть восток» — абсолютный артмейнстрим. В нем поднимаются довольно серьезные расовые проблемы, и вместе с тем у него есть коммерческий потенциал. Это картина для широкого круга зрителей, потому что говорит она достаточно сглаженным языком, который не вызывает отторжения у обывателя, жаждущего получить от кино некий позитивный заряд, освободиться от усталости, накопившейся за долгие годы сидения в офисе.

В мире подобных примеров много, но вот подобного российского фильма я с ходу назвать не смогу — у нас с этим гораздо хуже. Интересно, что если бы мы до сих пор разговаривали советским языком, то могли бы делать такое кино. Но сейчас уже нет той устоявшейся системы образов, какая была раньше, она разрушена, а новая не возникла. Традиция прервана, и прежние образы уже недостоверны. Мейнстрим пытается эту систему сформировать по-своему, но получается фальшиво. С другой стороны, есть режиссеры артхауса, снимающие «чернуху» и «социалку» — хотя я очень не люблю эти слова. А между этими двумя полюсами — пропасть. Авторы некоммерческого кино тоже пытаются сформировать систему образов, но по-своему, и должен сказать, что у них это получается лучше, их система менее фальшива в своих проявлениях. В мейнстриме всегда очевидно, что все герои — ряженые, изображающие студентов, астрофизиков или кого-то еще. Надеюсь, что эта система у нас все же сформируется, хотя процесс этот будет непростой. Ведь

традиции в европейском и американском кино формировались десятилетиями, и, в отличие от нашей, они органичны.

Если фильм сделан на государственные деньги, то он может и даже должен критиковать государство.

ВЕРА СТОРОЖЕВА

«Компенсация», режиссер Вера Сторожева

Понятия «артхаус» и «мейнстрим» сегодня слишком разведены, каждому подписан приговор. Когда кино делают сильные авторы, оно может быть любого жанра. Если у фильма есть автор, то кино в любом случае получается авторским.

Сейчас понятие «артхаус» довольно сильно размыто, и всякое кино про любовь, про серьезные отношения, про движения человеческой души часто называют артхаусом. Мы никак не договоримся о том, что такое арткино. Я согласна с тем, что это довольно закрытая, внутренняя вещь. Помните, было «Кино для кино»? Так вот артхаус — это, видимо, кино, которое открывает в кинематографе какие-то новые пути, проходит через некие эксперименты. У нас такого кино практически нет.

Артхаус и мейнстрим — это некие формы подачи. Наверное, тематика фильмов может быть любой. Если это экспериментальное, лабораторное кино, то тема здесь не так важна. Мейнстрим тоже может и даже обязан поднимать важные социальные проблемы.

Кино — не газета. Мне странно, что встает вопрос о том, что кино должно критиковать. Может быть, потому, что я никогда не снимаю такое публицистическое кино. Государство, кажется, готово давать деньги на развитие разного кино. А ведь критика — это не всегда плохо, это признак оздоровления. На какие-то проблемы, конечно, нужно указывать.

БОРИС ХЛЕБНИКОВ

Сериал «Черчилль», режиссер Борис Хлебников

Я не знаю, что такое артхаус, зрительское кино или еще какое-то. Я считаю, все кино делится на две части — авторское и неавторское, и другого деления не существует. Неавторское — плохое кино, нечестное, неискреннее и неинтересное. Авторское кино для меня — это и фильмы Иоселиани, и «Челюсти», и «Крепкий орешек», и «Кинг Конг». Все эти фильмы сделаны с ощущением счастья и радости от самого процесса, чувствуется, что режиссеры работали с диким, искренним интересом. И эти чувства и эмоции особенно сильно передаются зрителю. Плохое кино — скажем, «Список Шиндлера», «День не-

зависимости» и другие — сделано абсолютно неинтересным образом. Или, например, «Забавные игры» Ханеке — тоже пример абсолютно неавторского кинематографа.

Конечно, коммерческое кино может быть социальным, острым и интересным. Думаю, самый яркий пример — американское кино 70-х годов, абсолютно коммерческое и при этом резко социальное, точное, четко формулирующее свое время. Это было поколение, в котором возникли Скорсезе, Коппола, Спилберг, Лукас, Фридкин. Авторы очень точно диагностировали свое время, переводили свои ощущения в форму зрительского кино.

Разумеется, кино вообще обязано критиковать, в том числе государство, общество. Не думаю, что кому-то на самом деле нужно «официантское» кино. Тому же государству нужен, в первую очередь, диагноз, отчет о том, что происходит в стране. Это не всегда приятно слушать, но кино — это всегда довольно точный диагноз. И на прошлогоднем «Кинотавре», где были показаны «Сказка про темноту», моя «Сумасшедшая помощь», «Волчок», «Миннесота» и «Бубен, барабан», мне было дико странно слушать критиков, которые ругали режиссеров. Потому что это как раз были новые ощущения — они могут быть плохими, невнятными, но тот факт, что несколько совершенно разных режиссеров с непохожими взглядами сделали фактически одно и то же резкое высказывание в одну сторону, говорит об очень многом, что происходит в нашей стране. Пусть публике это показалось невнятным и грубым. Но такие совместные высказывания случаются в знаковые для страны моменты. Если в разных головах вдруг возникают одинаковые тревожные мысли, это говорит о том, что в стране и правда происходит что-то нехорошее. Это очень важный момент — когда возникает общий голос против чего-то или за что-то. Услышали его или нет — уже не мое дело. Было бы странно, если бы я думал еще и об этом, тем более, я вообще не занимаюсь политикой. Я не хочу даже формулировать то, что я делаю, просто хочется заниматься тем, что мне интересно. Думаю, что Хомерики, Сигарев, Прошкин и другие просто говорили о том, что им интересно и важно, и вдруг это стало некоей общей темой, общим голосом, вот и все. Будет это услышано или нет — не наше дело, мы же не депутаты Госдумы.

НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ

«Сказка про темноту», режиссер Николай Хомерики

То, что сегодня в России коммерческий мейнстрим и артхаус развиваются параллельно и практически никак не связаны друг с другом, к сожалению, правда.

Говорить об артхаусе как о лаборатории для коммерческого кино может только продюсер, потому что режиссер так думать не может. Многие продюсеры считают, что есть какие-то артхаусные авторы, которых можно использовать для того, чтобы делать что-то массовое. И в качестве продюсера Месхиев, наверное, правильно сказал. Хотя сейчас этого никто не делает. Ни один продюсер у нас не ищет в артхаусе какие-то приемы, новые темы и средства выражения для производства мейнстрима.

Конечно, коммерческое кино может обращаться к острым социальным темам, но... Например, вчера я разговаривал с одним сценаристом, который предложил мне написать вместе с ним сценарий на основе самого популярного сей-

час в Америке сериала «Декстер». Там главный герой — полицейский и одновременно маньяк. На что я ответил, что у нас это даже теоретически невозможно, потому что у нас есть цензура.

В одном из интервью Валерия Гай Германика сказала что-то вроде: «Как задолбали эти идиоты, которые ругают государство и при этом снимают кино на его деньги». Я к ней вообще-то нормально отношусь как к режиссеру. Но надо понимать, что деньги — это не государство. Это не его деньги, это средства людей, налогоплательщиков. У всех такое ощущение, что государство — это такое место, где Голутва, или Зернов, или я не знаю, кто еще, дает деньги, и если я снял что-то плохое про это государство, это нехорошо. Кино снимается на деньги обычных людей, и если оно делается для того, чтобы им что-то сказать, объяснить, то государство и критика в его сторону здесь ни при чем. Как сказал Владимир Путин, «надо вскрывать проблемы», вот я их и вскрываю, и, в принципе, все кино этим и занимается. А можно эти проблемы замазывать, говорить, что все хорошо, — есть и такое кино. И это тоже часть некоего общего процесса.

ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ

«4», режиссер Илья Хржановский

Мне кажется, и артхаус, и мейнстрим по большей части являются фикцией, если говорить серьезно. Мейнстрима у нас нет как такового — нет фильмов, которые бы давали огромные кассовые сборы. Есть лишь большое количество среднеудачных попыток сделать коммерческое кино, которые без поддержки телевидения, как правило, абсолютно безуспешны. А что такое артхаус? Я вообще не очень понимаю все эти определения. Фильмы Чаплина — артхаус или мейнстрим? А «Ночи Кабирии»? А Боб Фосс? А Кубрик? Это какие-то смехотворные разделения. А фильмы Сокурова — это артхаус или мейнстрим? В России показывают одну копию, а на Западе его картины собирают суммы, пропорциональные вложенным в них средствам. Как это понять? Сейчас появляется огромное количество фильмов с претензией на мейнстримность, но, по сути, с коммерческой точки зрения, они таковыми не являются.

Фильмы, производимые какими-нибудь уважаемыми компаниями, продюсерами с серьезными лицами, на самом деле убыточны, их появление обеспечивается за счет хитро устроенной системы финансирования. Это неэффективное производство. Часто деньги дает телевидение. В артхаусе — то же самое, только в роли телевидения выступают фонды. Так что подобное деление и все эти названия, на мой взгляд, не соответствуют ничему. Просто есть хорошие российские фильмы, а есть плохие; есть кино для широкой аудитории, есть — для более узкой. Это единственное разделение, которое я могу понять. Все остальное для меня так же дико, как наши «японские рестораны», где два бурята изображают из себя японцев. Да, они делают что-то из риса и мороженой рыбы, но не надо называть это «суши». В общем, довольно странная получается история.

Артхаус и экспериментальное кино — разные вещи. Артхаус уже давно не является экспериментальным. Это тот же рынок, просто менее коммерческий, довольно убогий, рассчитанный на фестивали и на определенную клубную

аудиторию. А экспериментальное кино требует мужества. Скажем, Джордж Лукас тоже делает экспериментальное кино, пытается изменить язык кино. А разве какой-нибудь фильм, снятый «в стиле Брюно Дюмона», является настоящим искусством? Я отношусь с уважением к культурному кино, которое развивает, прививает хороший вкус. Здорово, когда авторы насмотрены. В России кино, которое называют артхаусом, снимают именно культурные и насмотренные авторы, которые делятся своими знаниями о прекрасных образцах культуры со зрителем. Это работает, и такое кино замечательно. Но все, что касается экспериментов, попыток изменить киноязык, проверить некие теории, — встречается крайне редко.

Проблема в том, что коммерческое кино снимают люди дурно образованные, которым все безразлично. Так уж сложилось, потому что есть все эти странные разделения и категории, которых раньше не было. Прежде все было четко: Тарковский снимает авторское кино, а Бондарчук — неавторское. Но ведь понятно, что фильмы Тарковского вполне могли бы собирать большую аудиторию. Просто российская аудитория авторского кино эмигрировала, на протяжении ста лет ее перестреливали, губили в войнах.

Недавно я был в Аргентине. На показе моего фильма «4» зал в 1500 мест был забит до отказа, полный аншлаг. Я подумал: «Надо же, как люди интересуются моим выдающимся проектом». А на следующий день показывали какой-то документальный фильм чуть ли не из Никарагуа, и зал был забит точно так же. Удивительная вещь. Там и в книжных магазинах — толпы людей. Просто в этой стране есть определенная аудитория, у нас же она истреблена. Вот в чем дело. Поэтому что как называть — значения уже не имеет.

Острые социальные проблемы может затрагивать любое кино, опять же приведу в пример фильмы Чарли Чаплина. Но одно дело — способность затрагивать, а другое — возможность влиять на сознание. И вообще, может ли кино сегодня что-то менять? Осталась ли у него сила, способная перевернуть что-то внутри человека? И может ли сам он делать сейчас такое кино? Еще двадцать лет назад это было возможно, а сегодня — уже под вопросом.

Кино — это и культура представления проекта, встреча его со зрителем. Можно посмотреть по Интернету количество скачиваний тех или иных картин. Вот, например, фильм Сергея Лобана «Пыль» — коммерческий? С точки зрения прямого вложения и суммы, которая приходится на вложенный доллар, это суперкоммерческий фильм. А картина Никиты Михалкова «Утомленные солнцем» — суперавторский фильм, просто радикальный артхаус. Огромные затраты ради какой-то идеи, а финансовая отдача не имеет принципиального значения. То, что я говорю, — это, конечно, чистая манипуляция фактами, но сейчас она идет со всех сторон. Вообще, все эти вопросы для меня не представляют интереса. Есть новые технологии, благодаря которым можно отслеживать реакцию зрителей, количество скачиваний — все это уже происходит в другом космосе. В России, учитывая количество экранов, все ограничения, существующий тип заказчиков, сложно оставаться достойным человеком и делать достойный продукт. Но, тем не менее, есть много хороших людей, которые снимают очень неплохие, иногда даже замечательные картины. И загонять их в гетто артхауса или коммерческого кино мне кажется некорректным.

В подготовке материала участвовали
Елена Паисова, Алиса Струкова, Ольга Шакина

СЭМ КЛЕБАНОВ

Артхаус в нокауте

Смею сказать, что это именно я лет десять назад импортировал слово «артхаус» из английского языка в русский. Тогда люди только открывали для себя субкультуру авторского кино, и всем она представлялась чем-то неожиданным, новым. Артхаус стал модным, популярным. Казалось, что этот сегмент будет активно развиваться. И я во всех интервью говорил: «Посмотрите, в других странах все это есть. Понятно, что люди, интересующиеся артхаусом, — ниша, их меньшинство, но она тоже формирует рынок. К тому же это то самое меньшинство, которое само создает культурные ценности общества, по крайней мере, бóльшая его часть. Оно, в свою очередь, должно быть хорошо обеспечено культурной пищей, чтобы было откуда черпать вдохновение, находиться в контексте времени».

Когда я начал заниматься авторским кино в России, эта ниша развивалась. Потом все пошло на спад, затем — интерес к авторскому кино снова вырос, а после кризиса окончательно упал. И с тех пор положение не улучшается. Такое ощущение, что субкультура, не успев даже окрепнуть, окончательно разрушилась.

В своих публичных выступлениях я часто риторически заявлял, что в России с ее 142 миллионами жителей артхаусное кино смотрят меньше, чем, скажем, в пятимиллионной Норвегии. Но в какой-то момент мне стало интересно, а насколько в действительности меньше. И я решил сравнить популярность такого кино в России и Норвегии. Потом увлекся, несколько дней составлял таблицы, искал данные и придумывал методы, по которым можно провести подобный анализ. (Все-таки не зря я когда-то закончил факультет экономической кибернетики по специальности «прикладная математика». В общем, все может пригодиться, даже в кинопрокате.) В итоге получилось целое исследование (см. таблицы 1, 2, 3). Информация о нем была размещена на сайте www.arthouse.ru[1]. Решил подсчитать популярность артхаусного кино в разных странах. Сделал выборку из двенадцати фильмов — призеров Каннского, Берлинского кинофестивалей и главных американских артхаусных лент, таких как «Сокровище» и «Серьезный человек», включил туда шведскую картину «Впусти меня», которая очень успешно шла по всему миру и победила на фестивале в Трайбеке. Выбрал 14 стран: несколько европейских — от благополучной Норвегии до неблагополучной Греции; государства Латинской Америки, которые очень похожи на Россию по уровню жизни и количеству населения; а также Южную Корею как страну с совсем другой культурой и, естественно, США.

В России все убеждены в том, что в США артхаус не смотрят, штамп «тупые американцы» плотно укоренился в сознании наших граждан. Большинство населения считает, что мы одухотворенные, американцы тупые, европейцы скучные, Латинская Америка — это вообще какие-то дикари, Азия тоже непонятно что. Но цифры показали, что все страны, кроме Уругвая (США, конечно, стали бесспорным лидером, поскольку там мощная киноиндустрия, которая довлеет над всем мировым кинопрокатом) по сборам кинотеатрального показа артхаусных фильмов в абсолютных цифрах оказались впереди России. Например, Норвегия в абсолютных деньгах (по общим сборам) обогнала Россию в 3,6 раза.

Затем я составил таблицу, в которой учел такие критерии, как население

Статья подготовлена к публикации на основе доклада, прочитанного на Сочинском кинофестивале.

[1] http://www.arthouse.ru/news.asp?id=12784

Таблица 1. Кинотеатральные сборы артхаусных лент в 14 странах мира

Фильм*	Россия	Норвегия	Финляндия	Швеция	Германия
Скафандр и бабочка	**$154 985**	$326 753	$115 788	$299 062	$2 090 635
Серьезный человек	**$150 931**	$350 701	$210 475	$178 296	$1 812 097
4 месяца, 3 недели и 2 дня	**$73 703**	$145 454	$197 888	$230 455	$279 604
Белая лента	**$68 116**	$269 985		$91 087	$5 601 024
Класс	**$50 270**	$439 478	$57 902	$172 283	$985 081
Гоморра	**$49 466**	$185 172	$69 987	$569 845	$1 231 245
Дитя	**$44 392**	$46 554		$10 521	
Впусти меня	**$34 144**	$162 047	$58 153	$1 602 993	$1 528 033
Вальс с Баширом	**$23 176**	$78 958	$8 397	$50 863	$785 729
Сокровище	**$22 680**	$394 361	$265 570	$555 381	$1 234 336
Свадьба Туи	**$7 905**	$40 587		$67 001	$789 823
Аквариум	**$21 766**	$104 203		$348 574	

*Выборка ограничена количеством артхаусных фильмов, находившихся в прокате большинства указанных стран.

страны и ВВП на каждого жителя. Вывел коэффициент суммы, затраченной на просмотр на душу населения и разделил его на разницу в паритетах покупательной способности стран. Присвоил России по этому значению единицу. Индекс смотрения в Южной Корее оказался в два с половиной раза больше, чем в нашей стране. В Финляндии — в 20,71 раз, в Швеции, которая тут тоже представлена и к которой я в некотором роде отношусь, — в 24,23 раза; Италия обогнала Швецию, индекс — 24,27; дальше Греция — самая кризисная страна Европы — 24,56; Норвегия — 29,91. Самая артхаусная страна — Испания, индекс — 42,02. То есть в 42 раза больше на душу населения в этой стране смотрят артхаус, чем в России. Например, фильм «Впусти меня» в России собрал 34 тысячи долларов, а в Испании — больше миллиона долларов. «Сокровище» около 23 тысяч и более двух миллионов долларов соответственно. В общем, все видно в таблице.

Далее я задумался, цифры какие-то, действительно, ужасающие. В России мне на это отвечают: «Понимаешь, Сэм, у нас в стране мизерное количество кинотеатров». Так принято объяснять ситуацию. Все режиссеры и продюсеры, которые не зарабатывают денег, так говорят. Даже Михалков на пресс-конференции в Канне отмечал: «Я понимаю, что фильмы у нас не зарабатывают, потому что у нас маленькое количество кинотеатров. Мы должны вложить 50 миллионов в развитие киноиндустрии». Тогда я решил сравнить уровень смотрения блокбастеров в России и в других странах. Ведь у нас блокбастеры идут активно, собирают большие деньги, и можно посмотреть, какое место мы занимаем в этом отношении по сравнению с теми же государствами. Собрать эти данные было проще, чем возиться с артхаусом, потому что все они есть в Сети, мейджоры их выкладывают (см. таблицы 4, 5, 6).

Получилась удивительная картина. Ту же Норвегию, которая нагло обогнала Россию по артхаусу в 3,6 раза по сборам в абсолютных цифрах, наша страна ловко обскакала на блокбастерах в шесть раз. И в целом в таблице сборов по блокбастерному прокату Россия оказалась на третьем месте. У меня, к сожалению, нет Франции, потому что она там была слита с Алжиром, Марокко и Тунисом и их невозможно было разделить, но по моей выборке фильмов

Италия	Испания	Греция	Мексика	Бразилия	Уругвай	Аргентина	Ю. Корея	США
$750 003	$356 647	$47 524	$351 504	$429 100	$3 306	$105 015	$174 560	$6 003 227
$3 644 266	$1 328 026	$198 893	$137 186	$343 187	$25 622	$149 243	$53 793	$9 228 768
$894 595	$1 063 172	$360 678	$143 501	$221 167	$19 778	$203 767	$51 173	$1 198 208
$815 851	$2 278 249	$569 470		$343 187		$167 117		$2 222 862
$2 223 910	$1 876 570	$575 050	$34 583	$610 089	$29 544	$301 798	$44 489	$3 766 810
$17 665 830	$3 282 402	$332 145	$102 605	$181 576	$15 855	$254 128		$1 579 146
$437 162		$128 950	$68 065	$22 035		$143 233	$38 961	$651 941
$654 551	$1 304 820	$119 535	$65 587			$172 087	$468 179	$2 122 065
$1 041 913	$282 886	$235 425	$45 417	$111 235			$39 092	$2 283 849
	$2 794 276		$859 206	$927 316	$46 212	$303 251		$47 566 524
$758 239	$319 208	$7 166					$4 050	$88 148
	$268 501							$374 675

и стран Россию в этом отношении обогнали только Америка и Германия. Принято гордиться подобными успехами отечественной киноиндустрии. У нас такой мощный рынок, мы становимся очень важными в Европе! В общем, действительно нужно ценить то, что российские зрители вносят большие деньги в копилку межнациональных киноконгломератов, это значительное достижение. И я подумал, неужели Россия действительно на почетном третьем месте? Ввел те же коэффициенты — сборы на душу населения и пропорции к покупательной способности, что и в таблице по артхаусному кино. Получилось, что Россия сползла на пятое место. Теперь ее по-прежнему обгоняет Норвегия — правда, только на 28 процентов (напоминаю, что по авторскому кино мы отстаем в 29 раз!). Испания обогнала Россию по смотрению блокбастеров на 9 процентов (по артхаусу — в 42 раза). Но что меня особенно поразило в получившихся цифрах — это то, что Россия *обогнала Америку*. Если мы чем-то и превосходим США, так это *в просмотрах блокбастеров на душу населения* (индекс смотрения в России — единица, в Америке — 0,86). И это, безусловно, достижение. Действительно, тупые американцы — не могут по-настоящему насладиться «Трансформерами» и «Железным человеком». То ли дело мы.

Интересно, что такие страны, как Аргентина и Уругвай, которые в 10—13 раз больше смотрят артхаус на душу населения, блокбастерами интересуются в два раза меньше. Индекс этих стран одинаков — 0,53. Так же стоит обратить внимание, что в Южной Корее, несмотря на квотирование местного кино, блокбастеров все равно смотрят больше, чем где бы то ни было: ее индекс 1,3. Вообще, заметьте, получилась очень плотная выборка: от 0,53 до 1,3. Понятно, под влиянием глобализма во всех странах массовое кино смотрят примерно одинаково, где-то в два раза больше, где-то в два раза меньше. Но не в 20, 30 и не в 42 раза! Становится понятно: в российской кинопрокатной индустрии, судя по блокбастерам, количество кинотеатров и зрителей более или менее соответствует населению страны, покупательной способности ее жителей. Ведь если Россия оказалась в таблице между Италией и Испанией, опередив Германию и Мексику, с которой очень похожа демографически и экономически, то это значит, что *с кинотеатрами в нашей стране все нормально*. Так что фраза «виноваты кинотеатры» далека от истины.

Мы сейчас можем любой фильм, который прокатываем, поставить в Москве в три, четыре, пять кинотеатров. «Синема Парк» предлагал выпускать наши

Таблица 2. Индекс интереса кинотеатральной аудитории к артхаусному кино

Страны	Общие сборы	Население (млн. чел.)	Пропорция (потрачено 1 жителем на просмотр)*	ВВП на душу населения (ППС)**	Индекс смотрения с учетом ВВП (ППС)
Россия	$701 534	141,927	1,00	$14 919	1,00
Норвегия	$2 544 253	4,885	105,37	$52 561	29,91
Россия	$667 390				
Швеция	$2 573 368	9,354	58,50	$35 965	24,27
Россия	$559 355				
Финляндия	$984 160	5,360	46,59	$33 556	20,71
Россия	$635 376				
Германия	$10 736 583	81,578	33,39	$34 212	14,56
Россия	$607 622				
Италия	$11 220 490	60,231	47,27	$29 109	24,23
Россия	$657 142				
Испания	$15 154 757	45,989	83,61	$29 689	42,02
Россия	$657 088				
Греция	$2 574 836	11,306	49,19	$29 881	24,56
Россия	$603 747				
Мексика	$1 807 654	111,212	3,82	$14 495	3,93
Россия	$637 719				
Бразилия	$3 188 892	192,273	3,69	$10 513	5,24
Россия	$502 035				
Уругвай	$140 317	3,494	11,35	$13 163	12,87
Россия	$648 687				
Аргентина	$1 799 639	40,134	9,81	$14 560	10,05
Россия	$517 794				
Ю. Корея	$874 297	50,062	4,79	$27 978	2,55
Россия	$527 923				
США	$20 290 931	309,434	17,63	$46 381	5,67

*За единицу принято количество денег, потраченных в среднем каждым жителем на посещение кинотеатра в России по данной выборке.

**ВВП — валовый внутренний продукт; ППС — паритет покупательной способности.

Таблица 3. Сводный индекс смотрения артхауса

Сводный индекс смотрения (артхаус)	
Россия	**1,00**
Ю. Корея	2,55
Мексика	3,93
Бразилия	5,24
США	5,67
Аргентина	10,05
Уругвай	12,87
Германия	13,30
Финляндия	20,71
Швеция	24,23
Италия	24,27
Греция	24,56
Норвегия	29,91
Испания	42,02

фильмы в регионах, просил копию. Я говорю: «Ребята, я вам не дам копии. Не могу. Если дам, на просмотре будет пять человек в зале, она никогда не окупится». Люди уже выучили, куда ходить. Ставишь, к примеру, «Белую ленту» в «Октябре» — не собирает денег, хоть ты тресни — говорят о пиратстве. Кстати интересно, что Испания — самая артхаусная, она же и самая пиратская страна Европы. Там, по-моему, потери кинобизнеса от пиратства порядка 85 процентов. Страшно подумать, что бы делали испанцы, если бы распространение фильмов было исключительно законным: сидели бы в кинотеатрах с утра до вечера? В Скандинавии, которая по всем показателям впереди России, у ста процентов населения есть доступ к широкополосному Интернету, а пиратская партия представляет Швецию в Европарламенте. Так что идея пиратства и там достаточно популярна. Тем не менее люди ходят смотреть кино.

К сожалению, приходится сделать вывод, что проблемы не внешние. Нельзя винить кинотеатры, прокатчиков, пиратов. *Проблема в мозгах*, в ценностных приоритетах, личностном развитии зрителей. Предлагаю всем об этом задуматься. Это должно стать поводом для широкой общественной дискуссии: почему и что происходит? Всегда считалось, что Россия — самая читающая, культурная, духовная страна в мире, что у нас принято заниматься интеллектуально-культурным трудом, что настоящей духовности нигде, кроме российских просторов, не увидишь. Но, оказывается, люди не способны воспринимать такое кино, как, например, «Сокровище». Толстая девушка из Гарлема со своими проблемами... Люди не готовы пойти и сопереживать ей. Причем, если посмотреть, сколько эта картина собрала денег в разных странах, можно увидеть, что, в общем, люди там способны пойти и потревожить свою душу. В России же восторжествовала культура никаким образом не напрягаться, получать бездумное, ни к чему не обязывающее развлечение.

Лесли Фельперин, с которой мы обсуждали эту проблему, высказала такую интересную мысль, которая мне кажется очень верной: в формировании вкусов зрителей огромную роль играет телевидение. Она сказала, что в Англии артхаусный прокат сокращается, потому что Би-Би-Си и другие большие

Таблица 4. Кинотеатральные сборы массового коммерческого кино в 14 странах мира

Фильм	Россия	Норвегия	Финляндия	Швеция	Германия	Италия
Аватар	**$112 876 550**	$14 221 366	$5 070 264	$23 287 130	$144 594 317	$86 268 123
Алиса в стране чудес	**$42 087 607**	$4 595 423	$3 524 009	$6 943 149	$37 190 190	$39 952 697
Битва титанов	**$24 542 535**	$1 309 975	$798 908	$1 878 400	$15 747 070	$9 575 282
Как приручить дракона	**$23 429 450**	$2 519 262	$489 216	$2 737 493	$15 385 902	$7 705 879
Шерлок Холмс	**$16 494 393**	$3 196 245	$1 582 713	$3 658 521	$16 629 510	$26 955 437
Железный человек—2	**$14 374 332**	$2 243 606	$612 964	$1 917 762	$8 317 310	$9 444 323
Ледниковый период—3	**$44 572 301**	$12 597 388	$4 971 898	$7 908 996	$82 199 367	$43 860 019
2012	**$36 608 694**	$4 101 063	$1 481 186	$5 920 122	$37 706 115	$32 057 003
Гарри Поттер и Принц-полукровка	**$18 687 856**	$7 933 173	$4 340 470	$10 475 331	$64 709 316	$26 965 762
Трансформеры: Месть падших	**$18 170 954**	$2 754 567	$928 121	$3 474 369	$20 111 156	$11 685 751
Терминатор: Да придет спаситель	**$14 534 839**	$1 386 984	$859 038	$2 492 665	$13 523 845	$4 952 079

каналы перестали показывать кино, перешли на гейм-шоу, ток-шоу, реалити-шоу. И в России этот процесс идет полным ходом.

Становится кликушеством ругать телевидение, говорить, что это зло, дебилизатор общества. Я был недавно на одном канале как дистрибьютор, предлагал фильмы. И раньше понимал, что продать китайский или даже шведский фильм сложно. Но французский, с Депардье... Я предлагал именно такой фильм: жанровое кино, полицейский детектив: герой бегает, ловит преступников. Это триллер, там есть загадка. Мне говорили: «Депардье — замечательно». Так вот: наш зритель уже не воспринимает подобные фильмы, его уже не интересует тайна, а нужно, чтобы вышел Стивен Сигал и помахал ногами. А если Депардье, или Вуди Харрелсон, или кто-то еще не бегают, не стреляют, а начинают разгадывать какие-то преступления — детективы во всем мире составляют основу телевизионного проката, — у нас это не сработает. Люди переключатся на другой канал.

И что получается? Телевидение говорит: «Наш зритель поглупел, нам нужно немножко его опередить, стать еще чуть-чуть глупее, чтобы он нас смотрел». Зритель еще капельку глупеет. «Ага, зритель перестал уже это смотреть, значит, нам нужно *еще ниже опустить уровень». Идет такая погоня за собственным хвостом.* И телевидение здесь играет какую-то роль. Оно, может быть, самое яркое воплощение и проявление общественного климата. Поэтому мое объяснение подобной деградации кино, кинокультуры вообще как умения смотреть кино, воспринимать культуру — связано именно с тем климатом, в котором мы все живем последние годы.

Хорошо помню, когда начинал работать с артхаусом в 2000 году, как зрители воспринимали кино, которое я привозил. Мне казалось, что в обществе есть некая революционная энергия, что оно освободилось от тех пут, которые его сковывали много лет, и люди радостно открывают для себя большой внешний мир. Потом все изменилось. Стало чаще употребляться выражение «враги России». Снова Запад стал враждебным, а Восток перестал быть интересным. И все заглохло — мы сейчас пожинаем плоды.

То, что сейчас происходит, объясняется также корреляцией между культурой киносмотрения в России и тем видом кинематографа, который торжествует в стране. Его печальным состоянием, которое мы наблюдаем в том

Испания	Греция	Мексика	Бразилия	Уругвай	Аргентина	Ю. Корея	США
$98 747 823	$10 648 534	$44 229 043	$58 218 829	$1 195 413	$13 468 594	$110 265 398	$749 210 000
$29 067 145	$2 985 480	$31 347 734	$25 815 990	$506 768	$8 225 163	$17 954 737	$333 637 000
$1 063 172	$4 714 447	$21 668 067	$8 859 361	$226 854	$3 954 668	$19 243 830	$161 440 090
$12 271 805	$1 310 077	$14 362 388	$12 262 845	$205 052	$2 133 083	$7 492 047	$213 885 000
$13 692 300	$2 927 097	$11 402 356	$1 224 946	$200 256	$2 701 252	$13 652 798	$209 028 679
$7 318 444	$1 572 625	$18 831 762	$15 484 378	$96 521	$2 483 677	$25 572 796	$291 294 000
$32 142 485	$4 705 076	$39 389 248	$45 373 371	$1 001 818	$8 069 767	$5 166 601	$196 573 705
$22 591 580	$6 100 075	$19 423 924	$25 652 732	$358 329	$4 040 524	$33 396 775	$166 112 167
$20 813 480	$3 396 589	$21 185 512	$20 240 271	$294 755	$4 461 626	$16 089 292	$301 959 197
$8 698 257	$1 619 998	$18 895 683	$9 560 181	$52 535	$2 491 004	$43 392 124	$20 211 470
$10 082 138	$1 602 997	$7 475 980	$6 300 439	$87 991	$1 978 108	$23 353 191	$125 322 469

числе и на мировых фестивалях. Есть, конечно, какие-то яркие исключения среди режиссеров, и есть несколько тысяч человек в России, которые смотрят отечественные фильмы. Мне не кажется, что привычка зрителя к качественной зарубежной артхаусной продукции может пагубно повлиять на российское авторского *кино*. Ведь если вы изучите таблицы смотрения артхауса (см. таблицу 1, 2, 3), то увидите, что в *тех странах, где активно им интересуются, есть очень хороший национальный кинематограф*, на фестивалях мы постоянно видим этому доказательства.

Недавно в Испании, Норвегии и в Москве в артхаусном прокате одновременно шли три норвежских фильма. Часто можно увидеть и мексиканское кино. Одно не мешает другому, образуется симбиоз. Понимаете, люди, которые идут посмотреть фильм, победивший в Канне, могут при этом увидеть ролик российского фильма, который был там в программе «Особый взгляд» или участвовал в конкурсе фестиваля в Локарно. Они включаются в это движение, становятся частью субкультуры. И я не вижу никакого противоречия между тем, чтобы смотреть зарубежное авторское кино и российское. Люди, которые не могут воспринимать ничего сложнее «Трансформеров», точно не пойдут на российский авторский фильм. А если человек осознанно смотрит и понимает авторские картины, может быть, ему станет интересен фильм Николая Хомерики. Я не вижу здесь проблемы.

Что в этой ситуации делать, как противостоять существующим проблемам? Объединившись с Александром Роднянским, мы активно взялись за продвижение кинематографа, купили много действительно хороших фильмов и планируем их выпустить. У нас практически нет соперников по бизнесу, точнее, их всего трое: мой бывший коллега Антон Мазуров с компанией «ЛеопАРТ» и еще две компании — «Премиум Фильм» и «Вольга». С точки зрения всех тех цифр, которые я презентовал, сложно назвать нас конкурентами: мы, скорее, соратники, потому что речь идет не о том, чтобы отбить зрителя у другого проводника артхаусного кино, а о том, чтобы расширить общее поле, на котором мы играем. Вот тогда, когда мы его расширим, начнем за него бороться. Пока бороться, собственно говоря, не за кого. Мы конкуренты, только когда покупаем кино. И сейчас мы хотим — инициатива исходит с нашей стороны — объединиться с другими компаниями не то чтобы в ассоциацию, но в некое,

Таблица 5. Индекс интереса кинотеатральной аудитории к массовому коммерческому кино

Страны	Общие сборы	Население (млн. чел.)	Пропорция (потрачено 1 жителем на посещение к/т)*	ВВП на душу населения (ППС)**	Индекс смотрения с учетом ВВП (ППС)
Россия	**$366 379 511**	**141,927**	**1,00**	**$14 919**	**1,00**
Норвегия	$56 859 052	4,885	4,51	$52 561	1,28
Швеция	$70 693 938	9,354	2,93	$35 965	1,21
Финляндия	$24 658 787	5,360	1,78	$33 556	0,79
Германия	$456 114 098	81,578	2,17	$34 212	0,94
Италия	$299 422 355	60,231	1,93	$29 109	0,99
Испания	$256 488 629	45,989	2,16	$29 689	1,09
Греция	$41 582 995	11,306	1,42	$29 881	0,71
Мексика	$248 211 697	111,212	0,86	$14 495	0,89
Бразилия	$228 993 343	192,273	0,46	$10 513	0,65
Уругвай	$4 226 292	3,494	0,47	$13 163	0,53
Аргентина	$54 007 466	40,134	0,52	$14 560	0,53
Ю. Корея	$315 579 589	50,062	2,44	$27 978	1,30
США	$2 133 077 580	309,434	2,67	$46 381	0,86

*За единицу принято количество денег, потраченных в среднем каждым жителем на посещение кинотеатра в России по данной выборке.

**ВВП — валовый внутренний продукт; ППС — паритет покупательной способности.

Таблица 6. Сводный индекс смотрения массового коммерческого кино

Сводный индекс смотрения (мейнстрим)	
Аргентина	0,53
Уругвай	0,53
Бразилия	0,65
Греция	0,71
Финляндия	0,79
США	0,86
Мексика	0,89
Германия	0,94
Италия	0,99
Россия	**1,00**
Испания	1,09
Швеция	1,21
Норвегия	1,28
Ю.Корея	1,30

может быть, даже неформальное движение, целью которого будут совместные промоакции. Они должны возродить интерес к авторскому кинематографу и вообще к наличию альтернативы в мире кино. Мы готовы призвать и кинотеатры, которые этим занимаются, и коллег дистрибьюторов. Собраться, обсудить и подумать, что можем сделать, чтобы собрать вокруг себя людей, которым интересна такая работа.

У нас есть график релизов, он опубликован на сайте www.arthouse.ru. Мы хотели выпускать фильмы два раза в месяц. Но у нас так много хороших фильмов, что сейчас придется выпускать новую картину каждую неделю, что накладывает, конечно, огромную нагрузку на компанию. Есть хорошее кино — надо же его показывать. Мы проводим акцию «Артхаусное лето», в рамках которой тех, кто остался в Москве, еженедельно будем радовать новинками.

Осенью выпустим фильм «Турне» Матьё Амальрика, который получил приз за лучшую режиссуру в Канне, на мой взгляд, замечательную картину, а также новую ленту Стивена Фрирза «Тамара Дрю» с Джеммой Артертон в главной роли — очень интеллектуальную, интеллигентную, при этом абсолютно фривольную английскую комедию в лучших британских традициях. Фильм Тодда Солондза «Жизнь в военное время». На будущий год у нас также запланировано несколько интересных картин. Это новый фильм Терри Гиллиама «Человек, который убил Дон Кихота» — его бесконечная история, и «Опасный метод» Дэвида Кроненберга: про любовный треугольник, участниками которого выступают Зигмунд Фрейд, Карл Юнг и Сабина Шпильрейн.

Конечно, есть опасение, что это будет экономически невыгодно. Но если мы не будем этого делать, все, безусловно, замрет. Мы должны *поддерживать дорогу художественной жизни*, по которой хорошие фильмы могут идти в Россию, создать место, куда могут прийти желающие посмотреть артхаусное кино. Слава богу, сейчас все не заканчивается кинотеатральным показом, есть DVD-прокат, активно развивается сегмент интернет-продаж. С нами постоянно подписывают договоры новые и новые сайты, которые предлагают легальное скачивание, просмотр в Интернете. Это очень важный для нас резерв роста. И есть еще телеканалы, которые хотят артхаусное кино показывать. Так по совокупности всех доходов из разных секторов удается как-то развиваться и действовать дальше.

Как проложить дорожку к зрителю артхаусного кино — очень серьезный вопрос. Во-первых, я надеюсь на помощь всего киносообщества. В общем-то, целью моего исследования и было обратить внимание профессионалов в сфере кино на то, в каком состоянии артхаусная индустрия пребывает сейчас в России. Дать старт некоей дискуссии, что было бы идеальным результатом.

Во-вторых, есть путь, который нам кажется очень важным и эффективным, — прямая коммуникация со зрителем. У нас сейчас есть такое мощное средство общения, как Интернет. Социальные сети: Facebook и прочие. Есть возможности напрямую обращаться к тем людям, кому это по-настоящему интересно. Первый канал смотрят миллионы человек — в нашей группе на Facebook пока около шестисот. Но это люди, которые специально вступили в группу, чтобы получать от нас информацию. Мы хотим и дальше расширять число подписчиков, общающихся с нами в социальных сетях. Делать двусторонней и более активной связь с нашими зрителями, чтобы все они чувствовали себя частью комьюнити, некоторой группы единомышленников. И это очень важно. Сайт www.arthouse.ru мы будем развивать именно в этом направлении: планируем сделать из него информационный портал о кино, хотя и сейчас освещаем новости, делаем рассылки, но хотим сделать его местом сосредоточения информации обо всем артхаусном кино, которое есть и будет появляться в мире и в России. Повторюсь, я считаю другие артхаусные компании скорее соратниками в борьбе за общее дело, чем конкурентами. И буду рад ситуации, когда мы по-настоящему начнем конкурировать за большие зрительские массы.

В подготовке материала к публикации участвовала Анастасия Дементьева

Р Е П Е Р Т У А Р

OPEN RUSSIAN FILM FESTIVAL
KINOTAVR
6-13 JUNE
2010 SOCHI
6-13 ИЮНЯ
СОЧИ 2010
21 КИНОТАВР
ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Солнце, воздух и немного нервно

«КИНОТАВР»-2010

Сочинский «Кинотавр» — рай для посвященных. Подобно эллинским мудрецам, подставив тело солнечным лучам, они посвящают свой полуденный досуг дискуссиям о кинематографических судьбах России и кулуарных интригах новой системы госфинансирования. В поисках родного киноконтекста погружаются в темноту зрительного зала. Собираются на вече «круглых столов», где говорят о наболевшем, философствуют, ёрничают, терзаются непостижимостью феномена российского кино. Этот «золотой век» протяженностью в восемь фестивальных дней проходит в обстановке блаженной праздности и деловитой суеты. И по существу именно эти дни приводят в действие моторчики кинопроцесса, о котором нам так мечтается.

Тринадцать конкурсных премьер представляют тот «живой срез» русского кино, который до конца года будет означать его актуальное настоящее. Каким встретишь «Кинотавр», таким, считай, будет год кинематографический. Судя по результату труда отборщиков, мы вступили в год «темных лошадок», год прорастающих семян, год формирующихся авторов. Восемь полнометражных дебютов в конкурсной программе — внушительное число, за которым скрывается неизведанное, неклассифицированное явление, привлекательное уже самим фактом селекции. Примечательно, что перевес дебютантов над режиссерами со сложившейся репутацией происходит в ситуации, когда тревога за будущее отечественного кино застит глаза. Когда все только и твердят об одном и том же — профессиональному кино России угрожает зрительский инфантилизм и засилье варваров-неофитов в индустрии развлечений.

Ставка на дебют — позиция в чем-то принципиально дерзкая, рисковая. Она явно дает понять, что наше представление о современном режиссерском поколении далеко не полно. Оно, поколение, не исчерпывается уже известными именами Сигарева, Хомерики, Волошина, Бакурадзе и Германики. В необъятной российской шири произрастают еще и другие таланты, которые формируют вокруг себя собственную систему ценностей, никому не вторя, не подражая, не наследуя. Не успевают закрепить свои позиции мастера, открытые «Кинотавром» лишь год-два назад, а фестиваль уже теснит их ряды, предоставляя свою площадку очередным новичкам, чья одаренность обращает на себя внимание.

«Кинотавр» никого не сбрасывает со счетов. Ни тех, кто работает в жанровом кино и идет на поводу зрительских ожиданий, как Анна Матисон («Сатисфакция»). Ни тех, кто экспериментирует с техникой, подобно Александру Лунгину и Сергею Осипьяну, создателям дивной киноакварели «Явление природы», снятой на фотоаппарат. На конкурсном экране есть место и тра-

диционалистам под стать Юрию Быкову («Жить»), и радикалам по примеру Сергея Лозницы («Счастье мое»). Соревнуются авторы с врожденным чувством кино, как Дмитрий Мамулия («Другое небо»), и дебютанты из породы киноманов, как Андрей Стемпковский («Обратное движение»). Каждый — достойный игрок на своем поле.

Большое жюри, отмечая лучший дебют, остановило свой выбор на абсурдистской драме Анны Фенченко «Пропавший без вести». Это само по себе любопытно. Данное решение можно оценивать совершенно по-разному. С одной стороны, оно кажется крайне осторожным, в чем-то даже консервативным, поскольку картина Анны Фенченко формально очень походит на образец авторского кино до «артхаусной» поры. Режиссер сторонится безотказно действующих стилевых приемов нынешнего «кино не для всех»: дергающейся камеры, репортажной картинки, хичкоковских пауз, контрастирующих с рваным монтажом. И самим кафкианским посылом апеллирует к интеллектуальной эстетике постперестройки, когда социальные приметы времени играли роль символа, а бытовой сюжет служил разменной монетой для иносказательного подтекста. Так трудные авторы грузили пытливого позднесоветского зрителя в эпоху взорванных идеологических шлюзов, когда страна еще читала запоем и заново открывала для себя «запрещенных» авторов в лице Кафки, Платонова или Хармса. Можно сказать, это был наш бренд, питавший почву противоречивых 90-х годов, — мы благополучно с ним распрощались, вступив в эпоху консьюмеризма. Поэтому картина, несмотря на чуть старомодный облик, вызывает положительные эмоции. Ты словно обращаешься к ценностям, которых уже нет. И понимаешь, что фильм Анны Фенченко заслуживает поощрения именно за возврат к художественным традициям нашего особняком стоящего социума.

«Гастарбайтер», режиссер Юсуп Разыков

Но помимо художественного языка есть в «Пропавшем без вести» программный образ, универсальная тема русского кино, которая берет начало все в ту же мутную эпоху перемен и, как наваждение, преследует авторов новой генерации. Это космический русский пейзаж — необъятная, богом оставленная территория, непостижимая и таящая угрозу. Перед этим мироздание бессильны разум и воля. Эта земля сродни аномальной зоне, в безбрежности которой можно окончательно увязнуть, затеряться, исчезнуть. Можно потерять память, утратить индивидуальность, превратиться в мутанта, раствориться без следа.

«Жить», режиссер Юрий Быков

На «Кинотавре» едва ли не каждая вторая картина — об этом трансцендентном «диком поле», которое кишмя кишит заблудшими душами и пропавшими без вести. Словно сговорившись, авторы принципиально разных, а порой диаметрально противоположных фильмов используют этот сюжет. В безрадостном московском мегаполисе теряется след жены героя фильма «Другое небо». Отправившись на ее поиски, он обретет ее вновь ценой невосполнимых потерь. Но станет ли эта встреча воссоединением родственных душ? Непроницаемая эмоция финала заставляет нас усомниться в этом. Похожей фабулы придерживаются создатели фильма «Гастарбайтер». Только теперь на розыск внука, уехавшего на заработки в Москву, пускается в путь его почтенный родственник — дед. В числе сгинувших без вести оказывается сын главной героини фильма «Обратное движение», участник неназванной кавказской войны. В картине «Кто я?»

милиция обнаруживает на железнодорожном вокзале парня, потерявшего память и документы. Теряются в глуши русской провинции, добровольно или по принуждению, персонажи фильмов «Явление природы», «Счастье мое», «Перемирие».

Очевидно, что коллизии драм и детективных мистификаций подчинены среде обитания. Завораживающий мистицизм исходит от экранного бэкграунда, который стоило бы окрестить главным действующим лицом российского кино. Он есть источник вдохновения и тревоги. В нем средоточие социальной информации и голой метафизики. И по тому, как представляют авторы эту реальность, нам многое становится понятным о времени и о себе.

В лучшем случае мир окружающий безучастен, в худшем — враждебен по отношению к человеку. Вчерашняя хлебосольная столица нашей родины с широкими проспектами и устремленными ввысь домами теперь по-брессоновски тускла и отчуждена. Она предстает средоточием панельных блоков, мусорных куч, ламп дневного накаливания. Кажется, в кадр не то что не проникает луч солнечного света — там нет места небу как таковому («Другое небо» Дмитрия Мамулия).

Таким же тоскливым и обшарпанным предстает Выборг у Анны Фенченко в «Пропавшем без вести».

В советском кинематографе натура излучала мир и покой. Теперь же виды березовых рощиц, колосящихся полей и речушек, образы деревенской идиллии заставляют сердце сжиматься в недобром предчувствии.

Главная примета страшной российской действительности в лучших фестивальных работах, на мой взгляд, — констатация богооставленности. Это раньше все дороги вели к храму. Теперь такого утешения у экрана нет. Завершилась коммунистическая эпоха, но наивно было полагать, что с ее уходом к нам автоматически вернется утраченная вера. Чтобы такое случилось в стране векового атеизма, необходима смена как минимум нескольких поколений. Думают авторы так или иначе, не важно. Кто осознанно, а кто интуитивно ощущает эту духовную брешь, расползающуюся на сотни тысяч километров с запада на восток. Она и есть скрытая причина социальной неустроенности, коррумпированности, личностной деградации, бесцельности существования.

«Кто я?», режиссер Клим Шипенко

Убежден: мир без Бога обречен на вырождение. Социальное, моральное, физиологическое. О «глубине настоящей мерзости» осмеливается говорить самый экстремальный фильм конкурса «Счастье мое». Его автор, прославленный документалист Сергей Лозница, дебютирует в качестве блестящего беллетриста, остроумно и одновременно до одури страшно обрисовывает нравы заповедной постсоветской глубинки. В кадре — как бы между прочим — все то же узнаваемое миролюбие среднерусских пейзажей — тургеневская природа, гоголевские хуторки. Но эта призрачная благодать не убаюкивает, а тревожит. Внешне эта опасность ничем себя не выдает. Тренькание птиц, оранжевый закат, шелест ветра в кронах деревьев. Разве что одинокое бревно поперек дороги, «рукотворный» элемент пейзажа, незримо свидетельствует о присутствии человека в этом нетронутом пространстве.

Человек и есть тот «черт» и «зверь», которым Лозница стращает больше всего. Человек, а не демон — демиург сумеречной зоны, «заколдованного места», в котором блуждает, а потом и застревает герой картины — водитель-дальнобойщик с отзывчивым сердцем. Начинающийся как road movie, фильм

незаметно соскальзывает в русло квазиреалистической страшной сказки на ночь. Аномальное пространство, в котором разворачиваются события фильма, предполагает свободное обращение с экранным временем. Действие может без затруднений перекочевать в военные 40-е, из лета шагнуть в зиму, сплетать прошлое с настоящим, закольцовываться, разбивать сюжет на серию новелл, скрепленных когда очевидными, а когда скрытыми узами причин и следствий.

«Перемирие», режиссер Светлана Проскурина

Героя окружают исключительно недобрые люди. И эта галерея типажей и лиц, где документально снятая массовка выступает на равных с профессиональными актерами, впечатляет своей генетической озлобленностью. Беспробудная дикость жизни взрывается антикатарсисом, и Лозница завершает фильм беспощадно жестокой сценой, безусловно шокирующей, но по-своему единственно верной.

Финал действительно допускает вкусовой перебор с варварством и насилием. В какой-то момент режиссеру изменяет чувство самоконтроля и концептуальное высказывание начинает отчетливо подражать эксплуатационному «нуару» 90-х. Но, следуя бескомпромиссной логике автора, стоит признать, что иных, спасительных концовок здесь априори быть не может. С проклятым человечеством должно быть покончено. Всего лишь на экране, всего лишь в фантазии герою дозволяется оставить за собой выжженную пустыню. Без людей, без правых-виноватых, без жертв и палачей. Акт художника, порожденный его отчетливым неприятием скверн нашего социума.

Жюри наградило Лозницу призом за лучшую режиссуру, что далеко не у всех вызвало восторженную реакцию. Но, что показательно, в отличие от прошлых лет, когда радикальные высказывания авторов раскалывали фестивальную аудиторию на враждующие фракции, в этот раз фильм Лозницы не спровоцировал раскатистых дебатов. Говорит ли это о том, что лечение шоком, предпринятое некогда балабановским «Грузом 200» или сигаревским «Волчком», принесло свои плоды? Что экранная резкость суждений уже не воспринимается в лоб, не диагностируется как мизантропия? Что аналитика возобладала над эмоцией? Что мы стали более «цивильны», более терпимы в принятии художественной правды? Но, может, этому способствовал и нынешний кинематографический контекст, и фильмы, в окружении которых выступило «Счастье мое»?

«Пропавший без вести», режиссер Анна Фенченко

Признав лучшей режиссуру Лозницы, жюри под началом Карена Шахназарова, между тем, не осмелилось выдвинуть «Счастье мое» на Гран-при. Похоже, не все судьи приняли идеологию картины, а потому посчитали нужным соблюсти своеобразный политес. Триумфатором «Кинотавра» стал фильм, перекликающийся с аллегорией Сергея Лозницы, но претендующий на иную точку зрения. Это «Перемирие» Светланы Проскуриной.

В нем представлена еще одна провинциальная дыра, не Европа и не Азия, — город позабыт-позаброшен, его не сыщешь на карте, а население — крутая гопота, деклассированные пролетарии и разудалые братаны. Здесь время остановилось, покрыло все ржавчиной, разъело коррозией. Здесь нет работы, нет быта. На заре 90-х мы уже вдоволь насмотрелись на эту окраинную экзотику. Спустя десятилетия она ничуть не изменилась. И в этой неизменности уже проступает вечность. Публицистика, злободневная «чернуха» обретают мифо-

логические черты. И теперь уже незамысловатая нарративная конструкция, где, собственно, ничего не происходит, разве что судьба водит юного героя в поисках чего-то главного в жизни, наполняется бытийным смыслом. Герой, подчинившись року, на наших глазах взрослеет, мужает и расправляет плечи. Все его поступки, контролируемые и бессознательные, направлены на то, чтобы в конечном счете обрести себя. Мир являет ему знаки, которые парень не то чтобы считывает, скорее, наблюдает. И как скажется этот опыт на дальнейшей жизни героя, не знает ни он сам, ни его создатели.

«Сатисфакция», режиссер Анна Матисон

В отличие от Лозницы, Проскурина пытается разглядеть в непролазной «сумеречной зоне» необъятной родины малейший проблеск надежды. А еще ищет эмоцию, волнующий момент, разряд тока, который всколыхнул бы переизбыток инертной бренности в затерянных краях, покинутых душах. Ведь чем дальше люди от Бога, тем больше в нем потребности. Возможно, этот мир без жалости заслуживает именно такое, немессианское к себе отношение. Чтобы в душе творили чудо не проповеди, а простые слова и интонации. Как песня Тухманова из репертуара группы «Браво», которую молодой священник из «Перемирия» поет в кабине грузовика по просьбе водителя-ровесника, который взялся его подвезти.

Победу Светланы Проскуриной некоторые критики вправе счесть компромиссной для «Кинотавра». Ведь последние несколько лет фестиваль активно продвигал новые имена. Последние обладатели сочинских Гран-при — дебютанты Сигарев и Бакурадзе. До них «Кинотавр» чествовал таких же молодых, хотя уже и обративших на себя внимание режиссеров — Попогребского и Серебренникова... Но вот жюри демонстративно поощряет «Перемирие» — кино, которое лежит в плоскости новаций 90-х годов с отсылками к Луцику — Саморядову, Абдрашитову — Миндадзе. И такой поворот сюжета, если рассматривать его не сквозь призму актуальной вестернизации кино, может служить искренним «оммажем» последней интеллектуальной киноволне Страны Советов, традиции, которая развеялась, как дым. И даже если «Перемирие» не кажется фильмом-откровением, оно все равно освежающе прекрасно, как хорошо забытое старое. Наравне с дебютными высказываниями сочинских конкурсантов оно так же бьется над проблемой российской идентичности, сакраментальным вопросом для 21-го «Кинотавра», патронирующего поколение авторов 10-х годов XXI века.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Дикое поле

«Перемирие»
Автор сценария **Дмитрий Соболев**
Режиссер **Светлана Проскурина**
Оператор **Олег Лукичев**
Художник **Дмитрий Онищенко**
Композитор **Сергей Шнуров**
Звукорежиссер **Владимир Персов**
В ролях: **Иван Добронравов, Юрий Ицков, Сергей Шнуров, Надежда Толубеева и другие**
«Слон», «Мосфильм» при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2010

Похоже, Светлана Проскурина заключила перемирие сама с собой. Отодвинув в сторону эстетический радикализм, обуздав свой рефлексивный синдром, мастерица камерных сюжетов вышла в пространство большого нарратива и сняла картину про народную жизнь, взяв ее будничный бессобытийный срез. Крепость структуры обеспечивает жанровая «добавка»: материал нанизан на шампур роуд-муви. Главный герой — водила — гоняет крытый брезентом грузовик по бездорожью и разгильдяйству родных просторов.

Персонажи фильма — парни из глубинки, по-разному приспособившиеся к новой реальности. Которые с амбициями — стали местными «авторитетами», новыми русскими на местный манер: разукрашены наколками, как папуасы, накачаны стероидами — ну, чистый кич. Стиль жизни устоялся и отстоялся, другого уж никто не помнит, вроде так было всегда: хозяева жизни, они же власть, — качки с повадкой киллеров — контролируют всю округу и держат на коротком поводке местных красавиц.

Егор, главный герой, — человек без амбиций. Он не замечает, что от друзей детства за три версты несет криминалом.

А у Егора — кроткие глаза отрока Варфоломея. Собой хорош, простодушен и доверчив по-детски, всегда готов помочь друзьям, пусть и в дурацком деле. Выезжает Егор в очередной рейс с путевым листом и с наказом дяди: найти невесту. Фольклорный мотив — добрый молодец в поисках суженой — уже не узнается под пластами реальности, стершей с коллективной подкорки архетипы культурной памяти. И бог бы с ним, да только — на мой взгляд, — лишь дернув за эту ниточку, оказываешь-

ся на глубине авторского замысла. Тогда прозрачно ясен образ и облик главного героя (Иван Добронравов, звезда «Возвращения», получил на «Кинотавре» приз за лучшую мужскую роль). Егор одновременно принадлежит этому миру и тому, высшему, о котором он и сам не догадывается, и лишь в самом финале, после встречи с попом-рокером, что-то похожее на откровение посещает его на краю долины, один на один с небом.

Обманчивая простота «Перемирия» может исказить его истинные духовные пропорции и смыслы. Авторская ирония (сколько помню, никогда прежде Проскурина не была так иронична, это новый обертон в ее режиссерской партитуре) время от времени кренит картину в сторону идиотской комедии. И впрямь смешны эпизоды, визуализирующие сексуальную озабоченность героя. То в коридоре общежития на него, как с неба, свалится бабенка, молодая и голая. То он, будто малолетка, подсматривает в окошко женской бани, выбирая себе девушку по вкусу. В тот же вечер ему удастся с ней, как говорится, близко познакомиться и даже сделать предложение. Да только девушка, тертый калач, намекнет наивному парню, что их скоротечный роман — не повод для продолжения знакомства, для женитьбы — тем более. И вообще, она гуляет с местным «авторитетом», с самим Боярином, вот возьмет и скажет ему, что Егор к ней приставал...

С любовными приключениями героя органично уживаются куски драматического свойства. Эпизод с бандитом башкиром, которого трое мужиков (и Егор среди них) в процессе дознания пытают, обваривая связанные ноги кипятком, а потом волокут по колкой степной траве. Или эпизод с воровством годных на продажу проводов. Цветной металл нынче в цене, и нет проблем, кому продать, — у парней все схвачено. Егор, готовый помочь друзьям в любом деле, даже и в воровском, вызывается залезть на ЛЭП, обрубает провода, тут его шарахает током, на землю стаскивают бездыханное тело и откачивают малого, обмакнув в воду. Для кого-то, может, и это смешно. К тому же режиссер принципиально ничего не драматизирует. И ни в коем случае не морализирует. Проскурина дистанцируется от фильма как бесстрастный наблюдатель или, если хотите, как эпический сказитель, и эту дистанцию выдерживает строго. Нельзя не заметить, что в действиях персонажей просвечивает — как бы это сказать половчее — невменяемость, что ли, а если по-ученому — иррационализм. Фундаментальная национальная особенность остается при нас и в начале XXI века, да и идиотизм провинциальной жизни нынче цветет махровым цветом: работы нет, а жить-то хочется, и идея «подломить» магаз не кажется чем-то из ряда вон. Дело житейское. Безотказный Егор охотно постоял бы на шухере, да занят важным делом: с ружьем на плече, будто на охоту собрался, он патрулирует сбербанк, где его дядька, Сан Саныч, снимает деньги на покупку подержанной «Нивы». Чего дядька боится, то и случится: ограбят его на обратном пути.

Криминалитет не мешает, однако, процветанию доморощенных философов типа Генки Собакина (отличная работа не сразу узнаваемого барда Сергея Шнурова). Вдохновенный сочинитель завиральных идей, помешанный на всенародной славе Емельки Пугачева, Генка обуян мировой тоской, озабочен глобальными проблемами и уж никак не добыванием хлеба насущного. Его мировую тоску оплачивает безропотная жена. Она появилась в кадре, не успев снять рыцарский нагрудник — деталь костюма Фортинбраса или Гильденстерна, а возможно, и самого Гамлета. Местный драмкружок замахнулся на «Вильяма нашего Шекспира». Ясно, что все мужские роли играют девушки.

Сцена с Генкой подтвердила мою догадку, что гендерный дискурс в фильме мне не померещился. Не полемичный — просто объективирующий авторские наблюдения по поводу мужского народонаселения в стране. Смыслообразующим фактором в картине являются исключительно мужчины. Женских эпизодов всего-то два, плюс несколько кадров в бане, в мыльном отделении, с рубенсовскими телесами на первом плане. Молодое нежное тело

под струями воды, льющейся из поднятого над головой таза, — это уже цитата из Пластова.

Обнаженной женской натуре оппонирует мужское начало в своей первичной социальной ипостаси — воинской. Егора заносит в запретную зону военных учений, в самую сердцевину боя. Водитель бросает руль и почему-то бежит, его ловят и затаскивает на броню бэтээра. И совсем загадочный эпизод открывает фильм. В фонограмме — сорванное дыхание быстро идущих мужчин, нестройные звуки шагов, во весь кадр — разноперая толпа бегущих,

«Перемирие»

спешащих куда-то юношей. Новобранцы? Или это метафора движения к цели? Ложной ли, подлинной — не ясно.

Эпизоды, по видимости никак не связанные с фабулой, расширяют внутреннее пространство фильма, необъяснимого, как наша нынешняя жизнь, ничего не объясняющего, но обладающего странно притягательной аурой. Светлане Проскуриной удалось запечатлеть *состояние* глубинки наших дней, где царит пофигизм и давно заржавели за ненадобностью нравственные максимы. Воспаленные споры о смерти этноса могут возникнуть, но за рамками фильма, ибо режиссер не дает никакого повода уличить ее в тайном месседже такого рода. Напротив, Проскурина нейтрализует иронией возможные идеологические трактовки, к каковым она решительно не склонна. Она скорее поймет неправого, чем навесит на него приговор. Так же относился к своим героям, деревенским чудикам, Василий Шукшин, бесконечно далекий от санкционированного изображения советской деревни. У Проскуриной не деревня, а убогий городишко, возможно, даже райцентр, но принципиальной разницы лично я не вижу. Пройдешь метров сто, свернешь налево — и вот тебе деревенская изба, где живет дядька Егора, да и дикое поле, по которому волокут башкира, — рукой подать.

Фишка «Перемирия» — финал. Неожиданный для такой истории катарсис. Егор, который безбоязненно подсаживает в машину каждого, кто голосует на обочине, встречает молодого священника. Батюшка попался словоохотливый, рассказал, что его на свадьбу позвали. Не величать молодых, а просто попеть: «У меня голос сильный». И, не заставив себя упрашивать, человек в подряснике огласил просторы знаменитым хитом всех времен «Королева красоты». Спел — будто жарким днем ключевой водой окатил. Такая энергети-

ка в этом голосе, такой темперамент — жить бы да радоваться. И тут бы в самый раз поставить точку, подарить зрителю что-то типа happy end или хотя бы открытый финал. Ну, нет. Не на такую напали. Светлана Проскурина не страдает прекраснодушием. И доведет сюжет до упора: у Егора казенную машину украдут. Не угонят, а именно украдут, подняв ее домкратом. И вот тогда-то останется он один на один с пространством. Дорога кончилась, зато открылся Путь. Всё.

В контексте последних «Кинотавров», трех по крайней мере, «Перемирие» смотрится как фильм нового поколения, аккумулирующего новый постперестроечный опыт и порывающего с традицией «народолюбия». Все чаще появляются фильмы, сопротивляющиеся классической парадигме критического разбора. У блюстителей традиции накапливается бессознательный протест против такого рода — «неподдающихся» — артефактов. Раздражение оттого, что «все не так», идеологизируется, возгоняется на уровень «диверсии против русского искусства». А проблема, на мой взгляд, в том, что крах терпит сам процесс восприятия, отполированный десятилетиями общения с традицией, каковая себя изжила, оставив нам воспоминание о мифе про народ-богоносец.

Кризис критической, да и зрительской, рецепции случался не однажды. Нечто похожее произошло в конце 60-х — начале 70-х, когда с подачи Микеланджело Антониони киномир перевернула приснопамятная «дедраматизация». Ее, помнится, у нас объявили буржуазным вывертом, и тогдашняя редколлегия «Искусства кино» была разогнана за поддержку этого направления в кинематографе, что было объявлено крупным идеологическим проколом. Однако «фильм без интриги» (формулировка Виктора Демина) с новой системой условностей прижился-таки в родных пенатах, дал замечательные плоды и в конце концов, согласно законам бытования искусства, превратился в рутину.

Сегодня в кинематографе работает новое поколение мастеров, созревшее в постперестроечную эпоху. Оно решительно обрубило устаревшую систему конвенций. Как написал однажды мой студент по поводу одного старого фильма: «Сегодня так не снимают и так не смотрят». Иными словами, оптика восприятия, встроенная в нашу психику, изменилась кардинально. Есть зрители, в том числе профессиональные, которые «не догоняют», а гневаются на авторов. Это нормальный процесс адаптации нового в культуре. Не бойтесь — это не больно!

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Опыт

«Обратное движение»
Авторы сценария **Ануш Варданян, Андрей Стемпковский, Гиви Шавгулидзе**
Режиссер **Андрей Стемпковский**
Оператор **Заур Болотаев**
Художник **Сергей Австриевских**
Композитор **Илья Балабан**
Звукорежиссер **Станислав Михеев**
В ролях: **Ольга Демидова, Владислав Абашин, Никита Емшанов, Георгий Гацоев, Александр Плаксин, Дарья Грачева**
Фонд Михаила Калатозова
Россия
2010

Лучший в программе «Кинотавра» дебют — «Обратное движение» и, возможно, лучший фильм, не считая концептуального опыта Лозницы, прошел совсем тихо. Хотя получил приз за сценарий. Хороший, не болтливый. Несколько бытовых реплик играют в нем сугубо функциональную роль, внятный пунктир фабульных линий сложен в интригу, которая пересказывается в двух словах и годится для газетного репортажа. Классическая родословная.

Мать ждет сына, пропавшего в «зоне вооруженного конфликта» (так изъясняется подполковник, к которому она регулярно приходит за вестью), подбирает по случаю мальчишку-таджика или узбека, скрывает его от работорговцев; сын возвращается, мальчишку выслеживают, сын вызволяет его из плена и погибает, сраженный выстрелом в спину.

Все прочее — режиссура. Не эффектная, не замысловатая, не претенциозная. В пересказе фабулы видится боевик или триллер. Ни того, ни другого Андрей Стемпковский не снимает, внедряя, тем не менее, в «Обратное движение» зримый саспенс; переводя короткую и тривиальную, то есть распространенную универсальную историю, в камерную драму, длящуюся в мирном на первый взгляд и «военном» городке. В пространстве заглушенных, тлеющих послевоенных и криминальных синдромов, иногда (и зачастую незаметно) взрывающих сонное захолустье с его потаенными кошмарами и повседневной тоской. Причем независимо от жанровых деталей сюжета и фабульных поворотов.

После финальной, изящно снятой перестрелки — планы обыденной жизни: кто-то моет машину, кто-то открывает окно, за которым су-

шится белье. Но чувство утраты, тревоги рассеяны тут в каждом кадре, озвученном, если это натурные съемки, шумом ветра, шелестом гибких, высоких, до неба, ветвей.

Меланхолия задевает главных и периферийных персонажей, у которых в «Обратном движении» нет выбора. Даже если кажется, что он есть и провоцирует действие. Или противодействие. Между тем любой выбор в этой реальности обречен, а разреженный воздух картины инфицирован ужасом. Но очень тихим, въевшимся во все углы, поры.

Этот ужас знаком и подполковнику, к которому приходит мать, который ничего не может ей сказать и курит, безнадежно глядя в окно после ее ухода. И солдату, принесшему матери флягу сына, удостоверяющему его гибель. И товарке этой матери, любящей бандита, прошедшего «горячую точку», истерзанного фантомными и реальными болями, кошмарными сновидениями и даже призраком убитого друга (излишним в стилистике фильма). И этому бандиту, зависящему от других бандитов, которые не простят пропажу мальчика, ведь за него заплатили. И этому мальчику, которого приютила мать, думая, что своего сына потеряла, и который прячется на краю ее постели, испугавшись ночью ливня. Ее сыну, тоже безымянному, как и ее приемыш, внезапно вернувшемуся с войны и ревнующему мать к чужаку; сыну, тянущему из-за апатии, или по другим причинам, или необъяснимо почему с подачей документов в институт, где он год не доучился, хотя мать тихо настаивает; сыну, не желающему вспоминать, «как там было» и отвечать на этот вопрос знакомого парня, успевшего в коротком эпизоде рассказать, что один из их однокашников «забухал», а другой — «заторчал».

Беспробудная тоска. Неразделенная скорбь. Крах иллюзий при любых вариациях выбора. При этом обошлось без истерии, но и без замедленного «смыслообразующего» темпоритма, выразительных крупных планов, расчетливых кульминаций. Холодок ужаса не лишает персонажей чувствительности, но ее подмораживает, а их, несмотря на порывы и мучительность каждого дня, обессиливает.

Режиссура Стемпковского не эксплуатирует ни заученные заветы артгетто (фильм пока не взяли ни на один зарубежный фестиваль), ни местную парадокументальную специфичность. В обратном — всякому подражанию — движении режиссер ощущает имманентность фильмической материи, образы которой не отсылают к чему-то или что-то означают, но присущи ей в естественном — органическом режиме. Или бытии.

Этот режим охвачен бледным огнем нестерпимого ожидания (пропавшего сына, пропавшего мальчишки, товаров для сбыта, денег, мести, расплаты), неразлучного с меланхолией. Со страхом и трепетом, определяющим состояние и биографию персонажей, собранных в точный ансамбль с первоклассными актрисами — Ольгой Демидовой, Дарьей Грачевой — в двух женских ролях. Их присутствие на экране «вне игры» ничего общего не имеет ни с «моделями» брессоновского образца, ни с типажами. Это актерское существование с тончайшей переменой реакций во взгляде, это безупречное, на диссонансе натур, психофизики выстроенное партнерство подробно и заразительно, хотя внешне рисунок ролей проработан сухо, минималистски.

Сказать, что в «Обратном движении» все дело «в изображении» (оператор Заур Болотаев), в ранящей ненавязчивости шумов, звуков, в понимании крупностей, в слухе на ритм, — значит, формализовать этот, в сущности, скромный кинематографический опыт, удивляющий «всего лишь» режиссерским ви́дением. Слишком хрупкой в данном случае материей, чтобы это ви́дение отождествить хотя бы с намеком на авторскую смелость или хоть с какой-то оригинальностью. Не говоря о радикальности.

Ничего из того, что привычно возбуждает публику на восторг или возмущение, в «Обратном движении» нет. Но есть нечто более важное, скрытое. Переживание травмы как постоянное, укорененное чувство реальности.

Еще недавно наши режиссеры пытались пальпировать эту самую реальность и экранизировать ее более или менее правдоподобно. Настал момент не только определить, зафиксировать доминанту реальности, но ее ощущение, отношение к ней.

Это — боль. Боль и жертв обстоятельств, и выживших в одной бойне, и погибших в другой, и бандитов, и мелких торговцев, и тщедушной рабсилы, и женщин, изнашивающихся в борьбе за выживание или цепенеющих в ожидании пропавших без вести своих и чужих сыновей.

Опыт травмы и боли документирует в «Обратном движении» невыносимость закадровой реальности, которая страшнее и больше тех травм, что присутствуют на экране. Но оставляют там след многообразных конфликтов за границами городка, пересеченного движением поездов — оттуда и мимо. (У железнодорожных путей притулились жалкие палатки, где торгуют подруги: одна зависит от бандитов, поставляющих левый товар; другая — мать пропавшего, ожившего сына.)

Пролог фильма — эпизод войны, в котором дана предыстория этого сына-солдата, засыпанного взрывной волной, — жест дебютанта, опасавшегося, возможно, что публике, несмотря на финальную жанровую вспышку, будет скучно, если она не попадет в медитативный тон картины. А может быть, Стемпковский вдохновился «Фландрией» Дюмона и решил разомкнуть чувство угнетенности, пропитавшее будни провинциального городка грамотно снятыми сценами боя, мотивирующими драматургические эллипсы и меланхолию основного рассказа. Так это или иначе, но пролога могло и не быть, а то, что он есть, ничего, кроме безобидной уступки зрителям, фильму не прибавляет.

«Обратное движение» ведет в постисторическое пространство, травмированное личным опытом войны, работорговли, криминального бизнеса, безвыходной — властной и равнодушной — среды. Опытом, в котором утраты, несмотря на призрак временных обретений, есть «образ-движение» продолженного настоящего, лишенного будущего.

Это застоявшееся время, иссеченное большими и малыми зонами вооруженных конфликтов, строится Стемпковским на контрастных дуэтах. «Деловой» несчастливой Лены и несчастной сосредоточенной Али. Безымянного мальчишки, дешевого работника на подхвате с гниющей почти до гангрены рукой и безымянного солдата с израненной опустошенной душой. Сына и матери, между которыми стена, которым не о чем или трудно говорить. Бандита, отпустившего мальчика, когда «наши тридцать черных положили», а теперь упустившего опасного свидетеля, и готовой на все ради этого бандита Лены. Мужчины и мальчика в доме, набухшем умолчанием, ревностью. Но в минуту материнского ужаса (Аля тихо лопочет по телефону, что мальчишку поймали) сын внезапно уходит — так же вдруг он появился после ада войны — на поиски ребенка, не разбирая пленников на своих и чужих.

В самом финале камера замирает на отраженном в зеркале лице матери, еще не знающей о смерти сына, будто пришедшего с того света только для того (больше он ничего не хочет или не может), чтобы спасти своего «двойника» или найти себе замену. И пропасть наконец навсегда.

Если так понимать и почувствовать, то пролог — не виньетка насмотренного дебютанта.

ОЛЬГА ШАКИНА

Код неизвестен

Белый кафель бомжеприемника. На фоне обнаженных босхианских увечных, суетливо натягивающих портки, появляется строгое, сосредоточенное лицо страстотерпца. Его обдают дезинфектором и, будто монахине, повязывают на голову белоснежный платок. Таков один из витражей, из которых складывает квазижитие среднеазиатского святого режиссер Дмитрий Мамулия.

Изучая «жизнь других» — людей, оказавшихся в чужом времени и пространстве, — Мамулия чертит карту параллельной реальности; так было и в его коротком метре «Москва», ленте о гастарбайтерах, снятой вместе с Бакуром Бакурадзе, где — есть ощущение — второй отвечал за суровость реалий, первый — за поэтизацию образов.

Полнометражные художественные дебюты соавторов — «Шультес» и «Другое небо» — вольно ли, невольно выстраиваются в дилогию: недаром в обоих фильмах имеется один и тот же знаковый план с героем, спящим в поезде метро, что мчится в неизвестное. В обоих фильмах мегаполис — это лимб, метафизический зал ожидания с множеством дверей в иные измерения. Оба фильма — о том, что таится за пределами бытия. Но если картина Бакурадзе — про утомительность «жизни после жизни», которая тянется автоматически, которую необходимо прервать (к чему последовательно и движется главный герой), то фильм Мамулии — про поиски «жизни вне жизни», о том, как выйти за ее границы, выбив из-под собственных ног последнюю опору.

Выбивать — или нежно, незаметно убирать — из-под публики табуретки, кажется, всегда было основной задачей Дмитрия Мамулии, что бы ни делал этот режиссер с философским образованием и литературным опытом: произносил ли программные речи, писал эссе, провокационные стихи или снимал фильмы. Главное — «содрать корку с любого смыс-

«Другое небо»

Авторы сценария **Дмитрий Мамулия, Леонид Ситов**
Режиссер **Дмитрий Мамулия**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Художник **Людмила Дюпина**
Композитор **Анна Музыченко**
Звукорежиссер **Марина Нигматулина**
В ролях: **Хабиб Буфарес, Амирза Мухамади, Митра Захеди**
«МетрономФильм» / Производство Арсена Готлиба
Россия
2010

ла», оставить нас с ним наедине так же, как на глазах у главного героя его кино беспощадная машина на лесопилке очищает срубленные сосны от веток.

Несмотря на потенциально богатый социальными подтекстами сюжет (таджикский пастух с сыном едут в столицу искать сбежавшую жену и мать), «Другое небо», в полном соответствии с названием, — поэтическое кино (режиссер неоднократно подчеркивал, что не видит никаких противоречий в связке поэзии с реализмом), однако проступающие сквозь стекловату реальности образы дано расшифровать не всякому. Точнее, не дано практически никому: сознательная режиссерская цель — сделать шифр недоступным. Мамулия любит цитировать надпись с надгробной плиты украинского философа Григория Сковороды: «Мир ловил меня, но не поймал». Те же условия он пытается предложить зрителю — ловить, но не иметь возможности поймать главного героя. Сыгранный непроницаемым Хабибом Буфаресом из «Кус-куса и барабульки», непонятно, что герой чувствует, куда идет, в какую точку переместится в следующую секунду. Следить за сюжетом крайне некомфортно — все происшествия спрятаны за кадром, длинноты же между ними растянуты до предела. Именно в зонах, свободных от действия, у героя есть возможность разглядеть попадающиеся ему на пути «знаки смерти»: толпу слепых детей — и третий глаз на уличном рекламном плакате, инвалида с костылем — и сбитую из-за него собаку.

Знаки, которые в этом семиотическом роуд-муви подают герою небытие, *внебытие*, работают значительно лучше таких обветшавших коммуникативных систем, как, скажем, речь. Мегаполис, куда переезжает герой — как называет его сам Мамулия, «фиктивный мир», — место, где никто никого не понимает. Потому в картине, снятой большим многонациональным составом с командой переводчиков, не просто мало и невнятно — вообще почти не говорят. Вместо писем в этом городе — бессмысленные, ничего не сообщающие листовки в почтовом ящике. Вместо разговоров — интершум, сложенный из радиопрограмм, отрывистых реплик ментов, объявления троллейбусных остановок, бормотания санитарки из морга, зачитывающей фамилии покойников, и лая продавщицы, уточняющей, с чем герою сделать шаурму — с майонезом или кетчупом. Значительно чаще местного языка звучит одинаково многозначительный для русского и европейского уха фарси — музыка вместо речи, смена поэтических образов вместо прозаичного нанизывания нарративных звеньев. Очевидно, поэтому появились основания говорить о попытке Мамулии следовать некоей фестивальной конъюнктуре. Какая, однако, разница, расчетлив или стихийно вдохновенен был режиссер, если над кропотливо выстроенным им двуслойным универсумом и правда встает незнакомое небо, мастерски, в фирменных надмирных ракурсах запечатленное одним из лучших отечественных операторов Алишером Хамидходжаевым.

Не случайно так красивы главные герои — мужчина и женщина, таинственные, недвижные, молчаливые, — в лучшем случае роняющие редкое курлы на своем музыкальном фарси. По Мамулии, главное открытие преследующего жену героя в том, что Любовь (именно так, с большой буквы) не соответствует жизни (именно так, с буквы маленькой). Зритель же чувствует резкое несоответствие прекрасным, непостижимым героям. От этого зазора, невозможности понять персонажей и принять смерть как фундаментальный элемент их жизни, при просмотре этого монотонного фильма возникает резкая эмоциональная реакция. Например, слезы. Единственное послабление зрителю — музыка Анны Музыченко, не зря получившая на «Кинотавре» приз: если б не она, должно быть, расплакаться было бы сложней, а с комом в горле нейтральная чужеродность фильма ощущалась бы значительно острее. Струнная тема возникает именно в те моменты, когда из десятков дверей, открытых героем в поисках собственной жены, начинает интенсивно тянуть — избитая, но единственно верная метафора — сквозняком неизведанного.

Краеугольная концепция Дмитрия Мамулии — жизнь как поле, полное людей с сачками. Не попадать в эти сачки, выскользнуть из любой приготовленной для тебя социальной ниши, стать неуловимым — вот в чем сегодня за-

дача истинного нонконформиста. Времена, когда идеальным способом бунта против реальности было выпячивание собственного эго, миновали — настала эпоха мимикрии, не смерти, но вечной эмиграции автора. Так же ловко, как уворачивается от любых интерпретаций его кино, бежит попыток понимания режиссер Мамулия: «Давайте не будем говорить о моем кино, — обычно предлагает он в ответ на просьбу об интервью. — Прямые ответы слишком много отнимают у фильма».

Вместо того чтобы идентифицироваться с героем — то есть впустить его в себя, — Мамулия предлагает зрителю войти в героя и отбыть вместе с ним в другие Вселенные под другими небесами. Оставь попытки поисков смысла в том, что тебя окружает: все, что ты ищешь, — не здесь. Нечто за границами понимания — вот куда пытается вывести нас Мамулия. Тем более симптоматична выданная ему в Карловых Варах награда экуменического жюри «За фильм, который заставляет зрителей посмотреть на мир, в котором мы живем, по-новому». Воспринять жизнь как полупрозрачное стекло, сквозь которое, словно тени, проступают знаки небытия. Чтобы найти что-то, необходимо разбить это стекло, прорваться сквозь жизнь, сквозь реальность: недаром герой обретает искомое — жену — лишь после смерти сына. Он меняет жизнь на нечто более серьезное, потому что познание возможно лишь путем лишений. Постхристианские сюжеты, завязанные на гносеологическом аспекте страдания, постоянно воспроизводятся в массовой культуре — вспомнить хотя бы французский хоррор «Мученицы», где героине в результате безумных телесных терзаний открывается истина, которую она никогда не сможет передать другим. То же случается и с героем, и со зрителем «Другого неба», которым после одинаково мучительных путешествий открывается новый мир.

Это в равной степени мир античной трагедии и ветхозаветных законов, мир без мотиваций, которым правит исключительно иррациональное начало. Рок ли это или Господь всемогущий — мы чувствуем непредсказуемость и одновременно неотвратимость происходящего. Сам Мамулия, говоря о закрытости героя, вспоминает библейский миф об Аврааме: описано, как шли, а об эмоциях отца, ведущего сына на заклание, догадайтесь сами. Как у зрителей не получается идентифицироваться с замкнутым героем, так и у нравственно крепких односельчан религиозного Авраама возникали проблемы с пониманием его мотиваций. С помощью этой сентенции Сёрен Кьеркегор иллюстрировал трагическую парадоксальность человеческого сознания, его невозможность соответствовать самому себе. Тот же пессимистический эксперимент проворачивает со зрителем режиссер с философским образованием Мамулия: не соответствовать вам самим себе, никогда не соответствовать. Так же, как Любовь не соответствует миру. Так же, как иконописный герой не соответствует бестолковой среде вокруг: каждый момент его столкновения с реальностью зрителю как ножом по сердцу — ест ли он шаурму, курит «Союз-Аполлон», стирает хозяйственным мылом рубаху или меняет деньги в обменнике.

Характерно, что более всего на последнем «Кинотавре» критическое сообщество, наряду с «Другим небом» Дмитрия Мамулии, заинтересовало «Счастье мое» Сергея Лозницы: оба режиссера предлагали совершенно новые и абсолютно противоположные системы мировоззренческих координат. Математик Лозница трактовал свой художественный дебют как корректно просчитанную интеллектуальную спекуляцию, средство навести зрителя на некую мысль, вложить ее ему в мозги, прямо как в недавней кинофантастике «Начало». Гуманитарий Мамулия, хоть считает не хуже, противопоставляет свой метод рациональному; у него спекуляция иного рода — он тонко и умело манипулирует зрительскими эмоциями и страхами, поднимая их нижние, придонные слои — страх несоответствия обстоятельствам, страх чужого, страх смерти, наконец. Не зря, ускользая в беседах от рациональных объяснений происходящего в картине, он боится, что они, четкие и грубые, навредят мелкоячеистой, нежной текстуре этого фильма-сачка. Попав в который, однако, вряд ли когда-нибудь попадешь в другие.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Бег зайца по полям

«Жить»
Автор сценария, режиссер **Юрий Быков**
Оператор **Иван Бурлаков**
Художник **Андрей Васин**
Композитор **Юрий Быков**
Звукорежиссер **Надежда Яровая**
В ролях: **Денис Шведов, Владислав Толдыков, Алексей Комашко, Сергей Жарков, Константин Стрельников, Владимир Сосновский, Сергей Беляев**
Киностудия «Рок»
Россия
2010

Мужичок в шапке и фуфайке спокойно охотился в лесу с собакой по прозвищу Лайда и уже совсем было собирался ехать домой, когда из лесной чащи вдруг выскочил какой-то бритый в косухе и заорал, чтобы тот заводил мотор. Мужичок немного засомневался, но мотор все-таки завел. Собака убежала, а бритый запрыгнул на заднее сиденье и стал отстреливаться от каких-то трех мужиков, которые тоже вышли из леса. Вроде бы оторвались и поехали в город, но тут передние колеса окунулись в болотную топь. Мужичок в шапке сказал, что надо поворачивать обратно. «Ты жить хочешь?» — флегматично поинтересовался у него бритый и настоял, что надо прорываться. Дальше машина предсказуемо завязнет в болотной жиже, а герои станут отступать лесом. Мужичок вроде бы знает дорогу в город, у бритого — ружье и вроде бы правильные представления о том, как себя вести в данных, довольно-таки неординарных обстоятельствах. Вдвоем они бредут по лесам и весям, тот, что в шапке, все порывается то петь, то рассказать про оставшихся дома жену и троих детей, бритый все больше помалкивает. Иногда на горизонте возникает черный джип с тремя пассажирами и приходится падать в овраг, а вопрос, заданный бритым новому знакомому, очень быстро теряет риторический смысл и обретает вполне конкретный и насущный.

В англоязычном кинематографе (преимущественно американском) существует целая традиция сюжетов о том, как неплохие, в общем, люди, попадая в экстремальные обстоятельства, довольно быстро пересматривают для себя базовые вопросы морали и нравственности. Кинематограф российский данная сюжетая

традиция затрагивает скорее по касательной — как правило, не столько даже в качестве собственно сюжета, сколько в облике неутешительного нравственного вывода «человек человеку волк». Полнометражный дебют Юрия Быкова «Жить» — редкий случай, когда конфликт этот вынесен в центр композиции: о нем всю дорогу говорят, к его разрешению стремится эта история про охоту одних людей на других.

При этом она начинается и продолжается первые минут двадцать как бы в легком драматургическом расфокусе. Один герой скорее рефлекторно, чем осознанно, спасает другого, а тот столь же рефлекторно тащит его за собой; так и бредут они по осеннему золотому леску, по полям и ухабам и, кажется, так и брели бы все семьдесят минут отведенного им экранного времени. Достоверному раскрытию вышеупомянутого конфликта это бы не помешало, а может, даже и наоборот, если учесть, что в богатом на экстремальную сюжетику западном кинематографе герои в сходных обстоятельствах обходятся минимумом мотивировок и к риторике, как правило, не склонны. (Одним из канонических примеров тут можно считать финал картины Уэса Крейвена «У холмов есть глаза», в котором наиболее интеллигентный и смиренно настроенный из персонажей разрешал конфликт в свою пользу прицельным ударом противника булыжником по голове). Но даже двадцать минут абстрактного повествования можно расценить как роскошь в отечественном кинематографе последних лет, как правило, мучительно перегруженном мотивировками, объяснениями и расшифровками — зачастую сугубо формальными и маскирующими тот досадный факт, что достоверных мотивировок сценаристам придумать не удалось. Российский кинематограф в последние годы вообще необыкновенно болтлив; такое впечатление, что подавляющее большинство авторов панически боятся быть неуслышанными, непонятыми или, не дай бог, понятыми превратно.

Так и герои картины «Жить» неизбежно начинают раскрываться посредством вербального общения. Как и во всех действительно стоящих историях о непростых психологических отношениях, начинают они с взаимной неприязни. Тот, что выбежал из лесу, Андрей, постоянно кричит на второго, Михаила: тот не умеет быстро бегать и все время падает. Остановись они в своих отношениях на этом этапе, вышла бы в принципе довольно занятная и в меру остроумная зарисовка на тему столкновения почвеннического и городского образа жизни в экстремальных обстоятельствах. Но далее между героями зарождается уже конфликт идеологий: Михаил проявляет задатки моралиста и намерен обсуждать сложившуюся ситуацию с морально-этической точки зрения и с непременным употреблением слов «совесть» и «Бог», Андрей поначалу отмалчивается, но потом тоже не выдерживает и высказывается в том духе, что совесть и Бог — они для слабых, да и вообще, может, и нету их.

В тот момент, когда герои, фактурно застыв на железнодорожных рельсах, обсуждают теологический вопрос, фильм, пожалуй, впервые по-настоящему спотыкается. Дело тут и в самих словах (монолог Андрея про то, что Бога выдумали овцы, чтобы волкам было неповадно их кусать, чуть ли не в тех же формулировках звучал в искусстве бесчисленное множество раз) — они так поистрепались, что надо бы их, как высказалась однажды Туве Янссон, постирать да какое-то время не использовать. Дело также и в том, что слова здесь, в общем, не особо и нужны — благо по сюжету разбросано достаточно красноречивых ситуаций, демонстрирующих, что Михаил по когда-то заведенной привычке пытается сохранить умозрительные представления о том, что хорошо, что плохо, Андрей же склонность к теоретическому морализаторству явно утратил, переведя его в исключительно практическую плоскость.

Преломление теории о жестокую практику жизни и составляет магистральную линию фильма. Все прочие привходящие (и собака, на свою беду некстати отыскавшая своего хозяина в лесу, и преследователи на джипе, одно-

го из которых очень быстро «убирают», второй все как-то больше маячит неясным силуэтом у кромки кадра и только третий, по-мефистофельски улыбаясь, более или менее полноценно присутствует на экране) прикручены к сюжету для большей наглядности конфликта. В качестве весьма своеобразного «бога из машины» фигурируют эпилептические припадки, которые у Андрея случаются в самый неподходящий момент и несколько раз выворачивают

«Жить»

сюжет в угодном авторам направлении. В какой-то момент появляется еще один фигурант истории — насквозь пропитанный самогоном старичок, обитатель полуразрушенной хибары, в которую вламывается Андрей. Он поначалу флегматично наблюдает за разборками молодежи, сидя над кружкой с сигареткой в руках. Так бы ему, кажется, и сидеть, но он вдруг выплывает из темноты своего жилища бледной, дрожащей тенью коллективного подсознательного и сообщает всем собравшимся то, что они и так, в общем-то, знают: вы, мол, тут глупостями занимаетесь, а вокруг-то красота, правда, всеми давно разворованная... Эта робкая попытка вроде как назидательно вывести конфликт из сферы нравственной в сферу общенациональной беды так, по счастью, и остается единственной.

Осадочек, правда, остается. И не столько от этого странного по форме выпада, сколько от настойчивого желания режиссера заставить экран постоянно звучать. И не только словами — ритмические паузы Быков старательно заполняет музыкой собственного сочинения, и хрустальные ее перезвоны оставляют двойственное ощущение. Понятно, конечно, что звенящий тревожными колокольчиками минор в сочетании с желто-красным пейзажем, которым призывал любоваться деревенский житель, составляет выгодный фон для решения моральной дилеммы: умереть, оставшись хорошим человеком, или выжить, став в собственных глазах сволочью? Понятно также, что это звенящее красно-желтое великолепие убедительно символизирует жизнь в самом физиологическом из возможных смыслов — стук сердца, пульс, дыхание... Но верно и то, что в данной сюжетной конструкции, из которой можно смело выбросить все, кроме двух центральных персонажей, музыка эта — словно чья-то чужеродная выдумка.

Вопрос про «жить», заданный Андреем Михаилу в начале фильма, по ходу действия начинает тяготеть к императиву в духе «если хочешь жить, будешь...» — далее вписать нужное. Дихотомический (и, по счастью, ни разу не озвученный впрямую) спор про то, что же такое собственно «жить» — есть, пить, дышать, любоваться закатом или вести себя, как завещал Редьярд Киплинг в небезызвестном своем стихотворении, — решается здесь посредством серии ситуаций, в основе каждой из которых лежит выбор. Бросить незнакомца в беде и уехать или посадить к себе в машину? Позволить убить любимую собаку или подвергнуть себя риску быть обнаруженным? Выстрелить в незнакомого человека и спастись или нет? Выжить за счет человека, спасшего тебя десять минут назад, или?.. Почти что фольклорная, сказочная драматургия — зачарованный лес, из которого все никак не выведут «неведомы дорожки». И лучшее, что может сделать в данной ситуации режиссер, — не мешать тиранической авторской волей, а просто наблюдать за персонажами, предоставив их самим себе. Юрий Быков, который тут автор втройне, это и делает — за исключением, повторю, навязчивого музыкального рефрена, который контрастирует с общей отстраненной манерой повествования. Обыкновенно режиссеры, много и подробно говорящие о морали и гуманности, сами чаще всего не слишком гуманны по отношению к зрителю — тем приятнее авторская позиция Быкова.

То, что в финале дуэль мировоззрений завершится совсем не так, как было заявлено, ясно, в общем, с самого начала. Это старая, но, как принято говорить в таких случаях, не потерявшая актуальности история про то, как хороший человек не смог променять свою уютную маленькую жизнь на абстрактные принципы, ни на Бога, ни на совесть, а тот, кто вообще ни во что не верит, смог... Человек, лишившийся за один день собаки, машины и любых иллюзий на счет собственной безусловной нравственности, бредет в финале по полю, и очертания его постепенно превращаются в точку, которая вот-вот растает в вечернем тумане. «Там за туманами» вроде бы неплохо — там жена готовит драники, а завтра надо на дачу к теще, а потом, а потом... Главное, что оно, это «потом», будет — пока бежит кровь по венам, пока колотится пульс. А совесть... она, может, и приложится-вернется когда-нибудь обратно. Хотя, чего уж там, скорее всего, нет.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Гламур, Будда и масоны

«Золотое сечение»
Автор сценария, режиссер **Сергей Дебижев**
Соавтор сценария **Константин Мурзенко**
Оператор **Антон Дроздов**
Художники **Эльдар Кархалев, Сергей Дебижев, Андрей Клименко**
Звукорежиссер **Александр Дударев**
В ролях: **Ксения Раппопорт, Алексей Серебряков, Рената Литвинова, Виктор Вержбицкий и другие**
СПбСДФ
Россия
2009

Петербургский художник и режиссер Сергей Дебижев не любит работать в границах традиционного повествовательного кинематографа, предпочитая изобретать новые формальные решения. В 1992 году его фильм «Два капитана—2» стал своего рода коллажным стёбом, иронично изложившим историю Европы первой половины XX века. В 2009 году, спустя почти два десятка лет, Дебижев сделал новый полнометражный экспериментальный фильм «Золотое сечение», жанр которого он с гордостью называет *«кинокартина»*. В промежутке между двумя фильмами Дебижев снял несколько документальных фильмов об истории религий, сделал несколько клипов, включая клипы на песни Бориса Гребенщикова, и морально готовился к «Золотому сечению», которое создавал в общей сложности более трех лет.

Само понятие «кинокартина» вроде бы отсылает к широким традициям модернистской визуальной культуры, равно как и диктует иной способ коммуникации с произведением, нежели тот, который предоставляет кино. Подобный принцип можно было найти еще у кубистов, в центре открытий которых был коллаж и смещение реальностей, когда реальностью обладал не объект, а сама живопись. В «Золотом сечении» так же: героем фильма является, прежде всего, сам фильм, в то время как актеры (главные роли играют Ксения Раппопорт и Алексей Серебряков) являются чем-то вроде элементов общего пазла.

Из интервью с Сергеем Дебижевым[1]: *«Это кинокартина на новом*

[1] Здесь и далее цитируются фрагменты интервью с Сергеем Дебижевым, взятого автором этой статьи 18 июня 2010 года в Санкт-Петербурге.

этапе. К ней нужно относиться как к духовному путешествию. Чем живопись, к примеру, отличается от других искусств? Она не вступает в диалог с человеком, если он не сосредоточен. Если ты подключаешь собственное воображение, мозг, душу, то с тобой она вступает в контакт».

Монтажная техника, которую использует Дебижев в своем фильме, была освоена им ранее и называется «монтаж потока». По сути, это способность создавать при помощи самых разных, часто несхожих друг с другом изображений, новые смыслы, причем в максимально разнообразных эстетиках.

Из интервью с Сергеем Дебижевым: *«Современное человеческое восприятие не может концентрироваться долго на одной эстетике. Десять минут максимум — во всяком случае, для меня. Поэтому в фильме все меняется, чтобы внимание человека не угасло. Я обращаюсь к той части молодой аудитории, которая сама монтирует свое восприятие. В Интернете по большей части. Это к традиционному кино не имеет никакого отношения. Они сами себя раскачивают, как на качелях, — то одно их интересует, то другое. Это дискретное расщепленное сознание. Но они — последние люди, с которыми еще можно говорить. Все остальные способны воспринимать только что-то готовое. А с этими можно творчески общаться, поскольку они могут что-то сами моделировать. Я очень надеюсь, что такое разнообразие позволит людям каким-то образом напомнить об этих ценностях. Что существует история, прошлое, большая культура».*

Связь с предшествующей культурной традицией подчеркивает и название фильма. Золотое сечение как понятие, возникшее еще в античности, затем развитое в творческом наследии Леонардо да Винчи, а дальше ставшее центральным в целом ряде эстетических направлений (включая нацистскую эстетику), активно занимало представителей питерского неоакадемизма, следовавшего курсом традиций античности и европейских тоталитарных эстетик. Дебижев был хорошо знаком с главой неоакадемизма Тимуром Новиковым[2], одна из видеоработ которого так и называлась: «Красный квадрат и Золотое сечение». Вслед за Тимуром Дебижев рассматривает золотое сечение как залог природной гармонии, основу красоты, и вслед за Тимуром демонстрирует явный синкретизм мышления. Этот синкретизм выражается в заигрывании с тоталитарной эстетикой при наличии в произведении явных примет модернизма — вещей, казалось бы, друг другу противоречащих. Однако в синкретизме все возможно, вплоть до пренебрежения идейными противоречиями, и Дебижев здесь не исключение. Синкретизм, на мой взгляд, вообще основа нынешнего российского мышления. И главные причины его расцвета — это отсутствие четких ценностных основ, идейный хаос. Люди, в том числе и художники, не справляются с самостоятельным выстраиванием вертикальных (духовных, идеологических) связей. А жить только в горизонтальных (семья, карьера, родственные и дружеские связи) они тоже не могут — узко и душно.

«Золотое сечение» — явно не просто «питерский медитативный трэш», как назвал его Антон Мазуров на «Кинотавре», где фильм был показан в конкурсе. В нем смешиваются масонство со шпиономанией, первая мировая война с современным гламуром, Рената Литвинова с Буддой и т.д. Синкретизм был присущ и фильму «Два капитана—2», где документальные фрагменты с фашистскими бомбардировками, благодаря закадровому ироничному комментарию, превращались в веселый немецкий праздник урожая, а самыми большими злодеями первой половины XX века оказывались не Сталин и не Гитлер (который, согласно монтажно-звуковым построениям Дебижева, изливался поздравлениями немецкому народу с успехами в сельском хозяйстве при помощи кадров из «Триумфа воли»), а еврей промышленник Михельсон и масон Фаргос.

---

[2] Тимур Новиков сыграл одну из ролей в фильме Дебижева «Два капитана—2».

Гитлер в «Двух капитанах—2» появлялся не случайно. Что объединяло покойного Новикова, а затем и Дебижева с неудавшимся художником Адольфом, так это некоторая общность эстетических взглядов. Взгляды Тимура Новикова были с шокирующей прямотой высказаны им в одном интервью: «Гитлер занимал крайне правильную эстетическую позицию. Политически он совершил немало ошибок, а эстетически Гитлер был абсолютно прав. Если бы вы посетили организованную им в 30-е годы выставку «Дегенеративное искусство», где рядом с кубистскими скульптурами и авангардными картинами были выставлены портреты дегенератов, я думаю, что вы бы абсолютно согласились с его эстетическими выкладками. Он выступал против картин, изображавших человека уродом. Вероятно, именно поэтому достижения эстетики времен «третьего рейха» до сих пор действуют на людей завораживающе»[3].

Фашизоидность Новикова совершенно не смущает Дебижева. Даже наоборот: служит основой для собственных глубокомысленных рассуждений.

Из интервью с Сергеем Дебижевым: *«Я солидарен с Тимуром. Тоталитарное искусство всегда было мощнее, чем либеральное. Либеральное искусство сразу начинает скатываться к порокам, рисовать всяких уродов, делать что-то невменяемое, обращаться к абстракции. Оно всячески уходит от решения глобальных проблем, стоящих у космоса, — восторгаться великолепием мира, созданного высшими силами. Подчеркивать пороки — это дело медицинское, психиатрическое. Это не дело художников. Зло — это отсутствие добра, как темнота — отсутствие света. И чем больше будет великолепных произведений искусства, тем меньше останется места для этих чудовищ. Посмотрите, что творится на биеннале современного искусства. Это же настоящий ад. И что они делают со зрителем, бесконечно показывают патологию, кошмар, бередят те струны в человеческой душе, которые вообще трогать нельзя. Актуальное искусство развивается именно по этой схеме. Оно только и думает, что бы еще такое показать, чтобы нанести травму человеческому воображению».*

Где есть синкретизм, там, как правило, есть и поиск откровений в древних культурах и религиях. В «Золотом сечении» герой Алексея Серебрякова едет в Камбоджу, чтобы найти золотого Будду, исчезновение которого привело к падению кхмерского царства. По ходу дела он сталкивается с масонами, шпионами, постигает силу конспирологии и всемирного заговора и еще познает много другой белиберды, понять которую зрителю почти не дано (ибо при монтаже фильма из двух с половиной часовой версии осталось полуторачасовая и многие линии свелись к пунктирам). Однако эти модные конспирологические тренды нужны Дебижеву не только эстетически (в кинокартину то и дело вставляются масонские символы и знаки, которые на большом экране смотрятся как отдельные произведения искусства), но идеологически. Они вместе с эстетикой гламура нарочито олицетворяют степень прагматизма и разложения современного западного мира. Это мир безусловного зла, преступления, фальши и безумия, населенный демонами, одного из которых, в исполнении Ренаты Литвиновой, так и называют в фильме: Демон гламура.

Из интервью с Сергеем Дебижевым: *«Конечно, источник зла — Америка, по-моему, всем давно это ясно. Существуют семь смертных грехов, которые сегодня вынесены в главные достижения. Алчность, карьеризм, стяжательство, гордыня, блуд — что бы мы ни перечислили из семи смертных грехов, это сейчас наши лозунги. Все-таки восточные цивилизации, буддистский, мусульманский мир, не сдают своих позиций. Не потому что мне нравятся эти религии, просто я отмечаю их сильные стороны. Там как-то медленнее идут деструктивные процессы, нежели у нас. Хотя Россия могла бы посмотреть, что она сама собой представляет, а не брать то, что ей навязывают оттуда».*

---

[3] «Год без Тимура». Интервью Маруси Климовой с Тимуром Новиковым. — «Топос», 2003, 22. 05. http://topos.ru/article/1192

В какой-то момент герой Серебрякова (по сюжету модный режиссер) забывает о всех приличиях и начинает поносить во время интервью на телевидении тот мир гламура, в котором он вроде бы очень уверенно себя чувствует. Эти филиппики выглядят неожиданно с точки зрения психологии героя, но вполне оправданы с точки зрения философии фильма Дебижева. Идейно ему эта критика всего и вся в современности очень нужна, поскольку

«Золотое сечение»

в конечном итоге он выстраивает четкую бинарную оппозицию — бездуховный Запад и духовный Восток. Подобная оппозиция помогает протащить ключевую идеологему фильма — культ традиции, о которой стоит сказать отдельно.

Из интервью Сергея Дебижева: *«Мы имеем определенный опыт прошедшей греко-римской цивилизации, пока не началась социальная шизофрения. Она началась примерно в 1957-м. Первые звоночки были, когда вклинились все эти Малевичи, Кандинские, вся эта беда. Западная цивилизация дотянула на модерне до второй мировой войны, и после войны, как обычно происходит, человек начал отдыхать. Результатом отдыха стало появление рок-н-ролла. Как только эти ритмы стали внедряться в европейскую культуру, начали ее членить и дали такое сильное воздействие, что рок-н-ролл практически переориентировал сознание молодежи. Началось движение хиппи, все остальное. В итоге прошлое — фигня, родители — фигня. И раньше всегда существовало противоречие между родителями и детьми, но все-таки было уважение, оставался так или иначе духовный опыт. Сейчас дети десяти-двенадцати лет уже обуза. Цивилизация развилась так, что дети перестали быть помощниками, соратниками, стали обузой. И родители перестали на них обращать внимание. И тут произошел переориентир ценностей, настоящий слом. И в этом сломе мы живем более пятидесяти лет»*.

Культ традиции в первую очередь устанавливается посредством обращения к опыту предков: герой едет в Камбоджу по следам своего деда, героя гражданской войны, русского эмигранта, члена масонской ложи, выигравшего целое состояние в камбоджийском казино. Именно записки деда помогают найти путь к золотому Будде, расшифровать которые герою помогает девушка-археолог и по совместительству внучка парижской жены деда (Ксения Раппопорт). Дебижев с наслаждением показывает фрагменты великой жиз-

ни и любви деда, стилизуя их под черно-белое немое кино. И если истину современности, из которой-таки удается вырваться герою Серебрякова, олицетворяют фальшивый лоск и деньги, то истину отцов — романтизм, удача, свобода и любовь. Дед никогда не теряет азарта жизни и все же выбирается из сталинского СССР нелегально на борту самолета эскадрильи «Нормандия—Неман», после чего снова обретает свою потерянную любовь.

Тема зова предков и мудрости отцов — только одна из составляющих культа традиции. Другая составляющая — вечность восточного духовного знания, олицетворяемая каменными статуями Будды в Камбодже. Здание казино, возведенное французами в начале века в джунглях Камбоджи, стоит заброшенным как не выдержавший проверку временем островок западной цивилизации, тогда как статуи Будды воплощают собой великое сопротивление тлену и времени, напоминая о великой мудрости прошлого. Древняя духовность и оккультизм всегда были составляющими синкретического фашизоидного мышления, настаивающего на раз и навсегда принятой в древности универсальной истине. Обратной стороной этого всегда была ненависть к современности, к новизне, авангарду, которые идеологически чужды и Сергею Дебижеву, несмотря на все его «внешние» современные формальные приемы.

Термин «фашизоидность» здесь звучит не случайно: по мнению Умберто Эко, синкретизм и культ традиции — две родовые черты вечного фашизма[4]. Однако в случае Дебижева мы, разумеется, говорим не об отзвуках фашизма как идеологического проекта, вроде германского нацизма, и не о более слабом синкретическом фашизме муссолиниевского образца, а о новой модификации русской фашизоидности как своего рода погружении в коллективный архетип, отторгающий современность и модернизацию. Современная фашизоидность скрывается под самыми разными масками, включая молодежный стёб, однако остается боязнью быстро меняющегося времени и обновления, порождая культ традиции, антизападничество и ксенофобию. Для большинства эта боязнь не является осознанной, стилистически выверенной и до конца отрефлексированной, что превращает их идеологию в своего рода «увечный фашизм», как однажды определил ее Дмитрий Комм, перефразировавший название статьи Умберто Эко. Фашизоидность всячески тормозит движение вперед, являясь, по сути, специфическим воплощением ретроградного, провинциального, «аграрного» мышления, — что, наверное, не удивительно, учитывая уровень миграции сельского населения в города в советскую и постсоветскую эпоху. Она отчаянно ненавидит Запад, хотя твердит, что ненавидит капитализм, и готова искать спасение в чем угодно, только не в развитии научно-технического прогресса. Ее довольно часто можно почувствовать на бытовом уровне, поскольку она, как вирус, незаметно подчиняет себе многих из нас. Она отпугивает от себя носителей свежих идей, она пафосна и даже, заимствуя модные тренды, все равно всегда смотрит в прошлое.

---

[4] Эко Умберто. Вечный фашизм. — В сб.: Эко Умберто. Пять эссе на темы этики. СПб., 2002, с. 49—80.

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Амбиции полного метра

«Кинотавр» — единственное в фестивальной России место, где в конкурсе короткометражных фильмов тестируется состояние этого формата в отечественном кино. Здесь продюсеры могут выбрать будущих партнеров, а критики увидеть, кто пришел и за кем в ближайшие годы стоит понаблюдать. Увы, короткометражное кино никому не нужно само по себе. В основном сегодня это чисто студенческий жанр, имеющий спрос лишь на фестивалях, которые специализируются на дебютном кино. Учебные работы, видимо, делаются не ради достижения неких эстетических целей. Студенты вынуждены быть своего рода стратегами, загодя высматривающими свое место в кинематографической конъюнктуре. Ведь каждый студент мечтает снять полнометражное кино. И это нормально.

Амбиции полного метра сильно ощущались и в конкурсной программе этого года. Ясно, что Тимур Исмаилов, ученик Йоса Стеллинга, работающий с ним в Голландии, получил «Белого слона» за «Бинго», потому что жюри критиков увидело работу зрелого автора, способного снимать социальное кино европейского уровня. Истории его героев, жителей постсоветского пространства, оказавшихся гастарбайтерами на чужбине, могут быть развернуты в полный метр. Материал достаточно знаком режиссеру, чтобы снять большое остросоциальное кино. В этом фильме чувствуется крепкая рука и уверенность в том, что картина соответствует запросам европейского кинопроцесса. Правда, взгляд Исмаилова все-таки оставляет ощущение свидетельства иностранца, его манеру повествования можно назвать несколько отчужденной. Но в дистанцировании автора, в объективизации материала есть, возможно, неосознанное, но все же следование новым канонам реализма, которым рукоплещут современные фестивальные зрители.

Нечто похожее можно сказать и о других картинах. Разве не является заявкой на полный метр фильм «Мама» Ильи Казанкова про двух курсантов военно-морского училища, сбежавших с концерта для начальства, чтобы позвонить мамам в другой город? Режиссер уверен, что может снимать мелодрамы в ретростиле, он апеллирует

«Адаптация», режиссер Виктория Смирнова

«Бинго», режиссер Тимур Исмаилов

«Два часа», режиссер Рамуне Чекуолите

к сентиментальным чувствам зрителей с первых же кадров. Хор мальчиков в морской форме, поющих песни о моряках-героях. Слушающий их (преодолевая дремоту) офицер. Проштрафившихся курсантов застукают, но простят, узнав о причине самоволки. А тот, который продремал весь концерт, возвращается домой со своей мамой и обнаруживает в себе что-то детское. Идейно этот фильм мог бы стать большим видеоклипом на одноименную песню Олега Газманова. Но форма, выбранная автором (стилизация под «старое советское кино»), системность в сочетании трогательных сцен, наконец искренность вызывают сочувствие этой трогательной истории. Одновременно понимаешь, на карьеру может рассчитывать ее автор. Да, Сергей Сельянов ему вряд

«Двое», режиссер Юлия Максимова

ли позвонит, а вот Игорь Толстунов — очень может быть. И это не обязательно будет кинопроект, а скорее всего, сериал для соответствующего сегмента телеаудитории.

Автор фильма «Это кажется, что прошло, а на самом деле, может, и не прошло» Максим Зыков (приз жюри «За эмоциональный рассказ о человеческих ценностях», специальное упоминание Гильдии киноведов и кинокритиков) не скрывает, что короткометражка про мальчика, внутри которого сидит девочка, а врачи судорожно пытаются понять, откуда она взялась, — часть задуманного полнометражного фильма. Деморолик, если угодно. Фантастический сюжет с банальной развязкой в духе советских фильмов-сказок: происходящее оказывается всего-навсего сном. Комедия-фантасмагория с обезумевшими врачами и придурковатым главным героем, который совершенно спокойно относится к своей аномалии, — это оригинально, смешно, остроумно. И качественно сделано, причем за небольшие деньги. Такая идея может рассчитывать на продолжение. Вообще, конкурс короткометражек напоминал нечто похожее на импровизированный питчинг. На питчинг реальный ходят известные продюсеры, представляющие своим знакомым, другим известным продюсерам проекты, которые и так нашли бы финансирование. Здесь же соревнуются идеи, потому что принадлежность к той или иной вгиковской мастерской не гарантирует «коротышкам» никаких дополнительных бонусов.

Естественное желание снять большое кино и как можно быстрее имеет и свою негативную сторону: неумение сосредоточиться на конкретном проекте и снимать его как свой первый и последний фильм. Не это ли

приводит к тому, что в дальнейшем полнометражные работы, если они случаются, умножают недостатки коротких? В фильмах «Адаптация» Виктории Смирновой, «Два часа» Рамуне Чекуолите очевидно стремление растянуть фильм: в первом случае — до аналога какой-нибудь «Амели» (впрочем, этому фильму можно многое простить за сцену с танцующими продавщицами «совкового» типа), во втором — до эротической мелодрамы, в которой натурализм подавляет все остальные компоненты.

При этом технический уровень почти всех работ в конкурсе довольно высок и только подчеркивает эту их «недовыстраданность». Здесь и операторы правильно выстраивают кадр, и звуковой ряд отличается внятностью. Внятность, по мнению председателя жюри Алексея Попогребского, — это главное, чем выделяются конкурсанты. Для молодого таланта быть внятным очень важно, но достаточно ли? Важнее поразить, врезаться в память, заставить пересмотреть картину еще раз. Это удалось далеко не всем.

«Мама», режиссер Илья Казанков

Фильм Ивана И. Твердовского «Словно жду автобуса» сразу делит зрителей на сторонников и противников. Твердовский, студент мастерской Алексея Учителя, отличается бесстрашием в выборе темы, сентиментальностью в ее раскрытии и несомненной провокационностью, которая заметна и в опусе «Словно жду автобуса», и в новой работе «Болевые точки», представленной на других фестивалях этого же лета. «Словно жду автобуса» — новелла из провинциальной жизни, где подростки развлекаются тем, что «снимают» на автобусной остановке девушку, подпаивают ее и по очереди занимаются с ней любовью. Она совсем не против: затхлая жизнь маленького городка не предполагает больше никаких событий, кроме этих маленьких оргий. Твердовский с этим фильмом целый год участвовал в фестивалях документального кино, привез его в игровой конкурс «Кинотавра», и повсюду этот фильм вызывал шок. Не так важно, насколько документальны съемки любительской камерой. Принципиальнее угадывание правды художественной, сочувствие автора своей героине, которую он вовсе не осуждает. Речь идет о поломке этической сферы — и когда молодая студентка театрального вуза в «Болевых точках» решает переспать со своим партнером, чтобы наладить с ним контакт на сцене, и когда девушка стоит на остановке, готовая заплатить любую цену, лишь бы оказаться в центре мужского внимания. Какая разница, кто с кем переспит? Герои Твердовского не видят никаких этических преград для удовлетворения собственных желаний. Фокус внимания Твердовского заставляет следить за его творчеством, каковое пока мыслится именно в малых формах. Этому автору достаточно короткого метра, чтобы рассказать о современных социальных и этических язвах точно и остро. Жюри присуди-

«Ракоход», режиссер Николай Соколов

«Точка кипения», режиссер Юлия Богорад

ло ему диплом «За смелую авторскую работу и ярко рассказанную историю».

Главный приз получила другая, но схожая по идее работа «Ракоход» Николая Соколова. Здесь любовь главных героев к классической музыке легко совмещается с мелким хулиганством, за которое можно даже загреметь за решетку. Размываются границы между хорошим и дурным, высоким и низким, молодое поколение живет в ситуации абсолютного внутреннего синкретизма, выхода из которого никто не ищет. Становясь старше, эти люди экспериментируют друг на друге, как в «Точке кипения» Юлии Богорад или в фильме «Двое» Юлии Максимовой (в этом фильме есть замечательная сцена, где медицинская операция показана отраженно: через образ маленькой девочки, рисующей мелом на асфальте). Нравственное чувство у новых героев

«Это кажется, что прошло, а на самом деле, может, и не прошло», режиссер Максим Зыков

словно ампутировано, к нему они прорываются лишь в пограничных ситуациях. Хотя, может, кто-то скажет, что речь идет лишь об издержках юношеского максимализма, который однажды сменится добропорядочной буржуазностью: «Мы перебесимся и будем, как вы», — как говорил молодой герой из фильма «Курьер».

Был в конкурсе один фильм, о котором преступно не сказать, пусть он и не вписывается в сюжет нашего разговора. «Последний день Булкина И.С.» Алексея Андрианова — легкая, динамичная, самодостаточная новелла о судьбе и человеке. Некий ангел смерти в костюме мелкого чиновника является к Булкину И.С. и сообщает ему, что тот умрет. Булкин сначала сомневается, потом некоторое время противостоит року, а потом... падает в шахту лифта. В этой новелле нет ни дидактики, ни сверхидеи. Зато есть ирония. Этот забавный «нуар» с блестящей режиссурой и актерской игрой легко мог быть снят в любой стране и был бы принят любой публикой — от самой широкой до узкоспециальной. Его можно было бы показывать на продленных сеансах, если бы они у нас еще практиковались. Вот пример полноценного короткого кино, драматургически выверенного и не оставляющего вопросов после просмотра.

НАУМ КЛЕЙМАН:

«Точность формы означает ясность мысли»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

«Бинго», режиссер Тимур Исмаилов

Сергей Сычев. Что более всего обратило на себя ваше внимание в конкурсе короткометражек?

Наум Клейман. Программа довольно сильная и разнообразная. Видно, что ребята наконец-то учатся рассказывать истории. Сюжет — удивительным образом — всегда был слабым местом короткого метража. Здесь же, в конкурсе, появилось несколько новелл в полном смысле слова. В отдельных работах есть даже некоторая стилистическая и жанровая изысканность. Авторы начинают уходить от того, что было грузом прошлого в наших новеллах, — дидактичности. Авторы освободились от прямолинейной нравоучительности, что ли. Но мы еще не достигли того, что отличает европейский уровень короткого метража, — отточенности, строгости формы. Это отнюдь не формальное требование: точность формы означает ясность мысли. Туманность замысла немедленно проявляется в нечеткости формы. Наши короткометражки бывают многословными, чрезвычайно рыхлыми. Это похоже на разболтанный автомобиль, который трясется и вибрирует.

У нас был момент провала в короткометражной продукции. Не только потому, что этот вид кино в России вообще не слишком культивировался. У нас ведь это кино в 20-е годы возникло, потом исчезло, во время войны появились «Боевые киносборники», а после того, как отпала нужда, короткометражное кино вымерло как вид. Удивительно, но те кинематографии в СССР, где оставалась традиция короткометражного кино, и в полном метре были гораздо более выразительными, четкими по мысли и форме. Это относится к грузинам, литовцам, киргизам, отчасти латышам. В России была установка на

полный метр и на тщательную, «по Станиславскому», разработку характеров и чаще всего внефабульного сюжета. Не было привычки к афористичности, краткости, которая не просто сестра таланта, а его часть. Этому не учили во ВГИКе, это не поощрялось в кинопроизводстве. Как следствие, у короткого кино не было аудитории, не было места в прокате.

С.Сычев. А продленные сеансы?

Н.Клейман. В советском прокате существовала такая смешная вещь, как «ленинская пропорция», которую Ленин якобы поощрял. На чем она строилась? Как правило, на последнем сеансе наряду с полнометражным фильмом показывалась анимация, хроника, иногда короткометражки — учебные или дебютные. Гораздо реже в сеанс включались научно-популярные фильмы — этот вид кино показывался в специализированных кинотеатрах типа «Наука и знание» в Москве, но практически не попадал к широкому зрителю. Фактически мы сепарировали виды кинематографа и короткий метр не влиял на игровое кино. Парадокс, потому что научно-популярное кино у нас зажилось на несколько десятилетий в сравнении с Западом. Так называемый «культурфильм», который сложился на заре кинематографа и успешно развивался до войны, потом перекочевал на телевидение и превратился в просветительские передачи и телефильмы. У нас же почти до конца XX века специализированные киностудии в Москве, Ленинграде, Киеве, где трудились великолепные сценаристы, режиссеры, операторы, выпускали фильмы, иногда первоклассные по кинематографическим качествам, которые практически не доходили до массового зрителя. И мировое короткометражное кино мы у себя не показывали. Даже во Франции, лучше других стран представленной в советском прокате, мы не покупали продукцию, скажем, «группы тридцати», прямой предшественницы «новой волны», а если и приобретали шедевры, скажем, молодого Алена Рене, то в качестве материала для других фильмов, как это было с его фильмами «Ночь и туман» и «Вся память мира». У нас не было той традиции, которая была во Франции или Англии: регулярно показывать короткий метр в широком прокате. Процесс, о котором я говорю, во многом привел к разболтанности композиции и к многословности, которые мы наблюдали в 90-е годы.

Сейчас, в силу целого ряда необходимостей, появляется возможность опять вернуться к короткому метру — при полном пересмотре систем проката, производства, взаимоотношений кино и телевидения. В нынешней ситуации с финансированием кинопроизводства создатели блокбастеров съедят основную часть инвестиций. Что будут делать все остальные кинематографисты? Мне кажется, что сейчас, когда трудно будет находить капиталы на большие фильмы, нужно делать как можно больше разного короткометражного кино. Оно вполне могло бы снабжать ненасытное телевидение и идти в эфире вместо той ерунды, которую нам показывают. Короткометражка должна стать не просто заплатой между двумя фильмами, а специфическим телевизионным жанром. С другой стороны, Интернет когда-нибудь преодолеет практику глобального пирата и станет каналом выбора нужных тебе фильмов из глобальной памяти. Потому что телевидение навязывает свой продукт, а в Интернете человек может сам решить, что и когда ему смотреть. Мы не можем отмахиваться от того, что Интернет уже сейчас является формой знакомства с кинематографией.

Мне кажется важным найти правильное соотношение между производством короткометражного кино и его показом по разным каналам. И в новой системе кинопоказа необходимы еще два звена: определенная система оповещения о наличии определенного короткометражного кино и навигации в этом ресурсе, а также система насыщения той базы, из которой люди могут черпать настоящие фильмы. Это так же естественно, как издавать не только большие романы, но и рассказы Чехова или О'Генри. Здесь, на «Кинотавре», я увидел, что есть люди, которые хотят и могут делать такое кино.

С.Сычев. Но авторы примеряются к полному метру и, когда выпустятся из ВГИКа, все равно станут снимать длинные короткометражки.
Н.Клейман. Это и обидно. Считается, что если человек после короткометражки не попал в большое кинопроизводство, то жизнь не удалась. Отчасти это вина критиков, которые не очень внимательно следят за короткометражным кино и не ценят его. Музей кино старался выделить нишу для такого кино, у нас была рубрика «Большое кино в малых формах». Есть много фильмов, которые вошли в историю кино «вопреки» своей короткометражности.

«Бинго»

С.Сычев. Как вы оцениваете стремление к документализму, которое присутствует в большинстве конкурсных работ?
Н.Клейман. В равной степени можно сказать, что в них присутствуют и метафоричность и даже сюрреализм. Документализм проще в производстве, он не требует декораций и костюмов. Логично, что при отсутствии больших бюджетов выбирают это направление. Но оно отнюдь не обеспечивает большую достоверность. Для меня, например, картина «Бинго», в которой нет документализма напрямую (она вся сыграна), гораздо больше проникновения в реальность, чем в тех псевдодокументальных картинах, которые я сейчас не буду называть, хотя в них есть имитация скрытой камеры и стремление убедить зрителя, что перед ним не актеры, а реальные люди. Дескать, у нас такая молодежь, она вот так живет и развлекается. Парадоксально, но иногда документальный стиль приводит к удалению от реальности, а не к приближению к ней. Вспомним фильм Карела Рейса и Тони Ричардсона «Мамочка не позволяет», который был снят, как и ранние фильмы Джона Кассаветеса, в реальной среде и с реальными людьми. Он напрочь разрушал ту картину благопристойной Англии, которую культивировал кинематограф. Это был манифест. А зачем сняты псевдодокументальные картины, которые мы видели здесь, я не понимаю.
С.Сычев. Зато в них как раз нет дидактики, за что вы хвалили современную молодежь.
Н.Клейман. Это тоже своего рода дидактика, потому что нам говорят: вот замкнутый круг и не рвись никуда. Такой фатализм, такое подчинение «неприглядной реальности» тоже вызывает не сочувствие, а отторжение.

С.Сычев. Не вызвал ли у вас круг выбранных режиссерами тем ощущения конъюнктурности? Глобализация, гастарбайтеры, непонимание этнических различий...

Н.Клейман. Нет, я думаю, что это темы, которыми больно общество, больно время. И не только у нас. В Берлине я видел серию короткометражек, где были подняты те же самые проблемы. Идут процессы не глобализации, а гомогенизации мира. Европа все больше похожа на Африку, Африка — на Азию. Это следствие тотального насаждения системы ценностей, которые приняты как некое обязательное присутствие определенного уровня и даже типа жизни. Начиная с чипсов, кетчупа и кока-колы, которые должны быть на столе обязательно, и заканчивая условностями, которыми живет все общество. Как решать эту проблему — непонятно. Абсурдно предлагать всем замкнуться и закрыть снова все границы. Но как народам и людям сохранить свою идентичность? Японцы очень долго пытались балансировать между традицией и обновлением, и им это до сих пор удается лучше всех. Но даже они чувствуют, как стирается основа национального характера. Я имею в виду не бытовые привычки, а, скажем, принцип созерцательности, который входил в число национальных ценностей, а теперь вытесняется суетой стремительного, но по сути мнимого «прогресса», или идеал мудрого самоограничения, который все больше заменяется идеалом безудержного гедонизма. Гастарбайтеры — это все та же проблема интеграции в чужую среду с попыткой сохраниться там, где тебя стараются проглотить.

И еще. У нас сейчас практически нет фильмов, где рассказывалось бы о нормальной семье. Не идиллической, а нормальной, чтобы она существовала хотя бы в трех поколениях — в их отнюдь не простых, но естественных отношениях. Почти исчезла та традиция, которая развивалась в нашем кино, скажем, от «Заставы Ильича» Хуциева до «Монолога» Авербаха. Может, меняется режим жизни? С другой стороны, возьмем два фильма для молодежи, снятые, скажем, в Венгрии и в Канаде. Они окажутся безумно похожими друг на друга! Общая система «ценностей», а по сути принятых условностей, заменила ту структуру личных и общественных отношений, которая интересовала кино в лучшие годы — и у нас, и в Европе, и в Голливуде, и в Японии...

С.Сычев. Вряд ли молодые режиссеры все это осознают. Скорее, они фиксируют следствия.

Н.Клейман. Они чувствуют болевые точки и стараются если не причины уловить, то хотя бы отследить проявления болезней социума. Мне кажется, что некоторые ребята ощутили экзистенциальную пустоту, отсутствие почвы под ногами и всерьез озаботились этой — на самом деле вечной, но сегодня весьма обострившейся — проблемой. Жюри Гильдии киноведов и кинокритиков вручило «Слона» картине Тимура Исмаилова «Бинго», потому что там есть попытка показать трех разных людей, находящихся в конфликте, вовлеченных в сложные межгосударственные отношения в то время, когда все трое вынуждены нелегально жить и работать на чужбине. Автор выбирает героев ровно в том количестве и в том качестве, которые необходимы для постановки и раскрытия проблемы, если не для ее разрешения. Проблема родины и чужбины обретает тут и личностные, и социальные, и даже исторические черты.

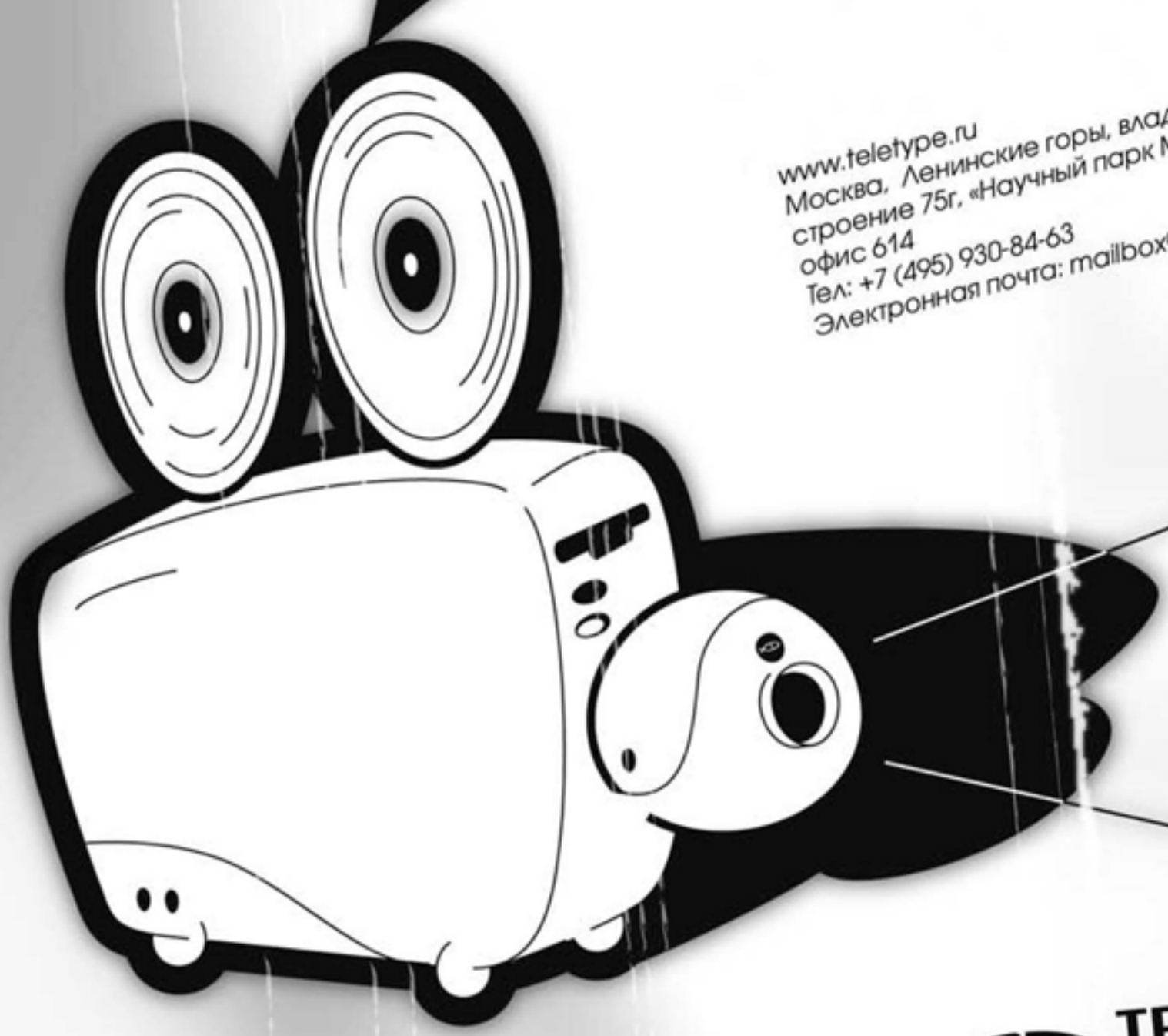
С.Сычев. Лариса Садилова в своем разборе фильмов посетовала, что авторы часто оказывались в плену у сценариев. Как вы бы посоветовали им освободиться?

Н.Клейман. Мне тоже показалось, что сценарный замысел бывал иногда сильнее, чем его разработка.

Я думаю, что нужно не ослаблять сценарии, а укреплять режиссерское мастерство, культуру воплощения литературного сценария или либретто в экранное звукозрительное произведение. Как раз короткий метр — хорошее поле для опытов и находок.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

КОММЕНТАРИИ

АЛЕКСЕЙ ЮСЕВ

Актуальность — в массы!

Для начала разговора об актуальности в современном российском кино приведу слова Александра Сокурова, сказанные им на встрече со зрителями Петербургского музея кино в 2003 году: «Мне вообще трудно понять, как кинематограф может быть актуальным. Ну, я понимаю, что актуальным может быть телевидение, а все, что создается с художественной позиции, исходя из художественных принципов, никак не может иметь отношение к реальной жизни; мне кажется, чем дальше от нее будет то, что мы видим на большом экране, тем больше для нас будет пользы... Я против того, чтобы кино отражало какую-то текущую жизнь, какие-то тенденции. Чем более художественно восприимчивее будет публика, тем тяжелее будет ее обманывать, вести ее куда-то в сторону темного леса, в какую-то пропасть»[1]. Сокуров имел в виду, что подготовленную, думающую публику труднее провести и навязать ей «актуальную» на текущий момент липу, обманку.

Современный российский кинематограф не стремится к актуальности даже в своих сюжетах. У нас чаще используют слово «актуальный» в значениях «новый», «передовой», «модный», применяя его скорее к форме, способам съемки, нежели к собственно содержанию — смысловому посылу картин. Хотя не вполне корректно разделять «содержание» и «форму», нельзя не отметить тягу отечественных режиссеров к «формализму» за счет «содержания». Отчего же это происходит? Возможно, из-за ложно понятого эстетизма или из-за глубинной провинциальности, отсутствия гражданского общества, тотальной социальной апатии, разбавляемой разве что ставкой на «патриотическое кино». В кинематографе других стран — будь то Румыния, Германия или Англия, не говоря об Америке, — размышления о текущей ситуации, о происходящем в обществе являются одними из главных и не противоречат «актуальным формальным» приемам. В удачном фильме острая и насущная проблематика не является помехой ни художественности, ни даже зрелищности. Зритель может считывать содержание произведения в соответствии со своей осведомленностью, насмотренностью, но восприятие фильма не должно усыплять социально-политическую активность. Такие разные

[1] Стенограмма выступления на сайте Петербургского музея кино: http://www.museikino.spb.ru/FILES/special/sokurov/S1meeting.htm

фильмы, как «Старикам здесь не место», «Миллионер из трущоб» или «Повелитель бури», удостоились главных наград Американской киноакадемии не только за художественное достоинство, но за важный содержательный месседж. При этом картины вполне обходятся без грубого агитпропа. Поэтому Барак Обама на встрече с кинопродюсерами говорил, что без их поддержки он не стал бы президентом. Когда документальную ленту «Рассвет/Закат» Виталия Манского номинировали на премию «Оскар», появились комментарии о художественных достоинствах и недостатках фильма. Но кого интересует в США, как снята (лучше или хуже) российская картина, если в ней рассказано о далай ламе, который уже много лет тщетно пытается попасть к калмыцким буддистам? Злободневность сюжета перевешивает художественные недостатки, которые в этом фильме есть, но не являются определяющими для выдвижения картины в номинанты на «Оскар».

Россия, как известно, была литературоцентричной страной, но помимо экранизаций классики в советском кинематографе было большое количество фильмов, напрямую связанных с проблематикой современного общества, и не всегда ультрапропагандистских. До недавнего кризиса в России успела возникнуть ситуация, когда права на экранизации произведений известных писателей были куплены еще до написания книг. Но в литературе после распада СССР произошли существенные перемены: большая ее часть коммерциализировалась, остальная маргинализировалась. Снимать по таким произведениям социально значимые, да и просто качественные фильмы стало невозможно. Возник кризис идей, контекстов, жанров, связанный с нехваткой киносценариев. Режиссеры и продюсеры утверждают, что просматривают сотни проектов, из которых ничего не могут выбрать. Ни о какой актуальности будущих картин речь, таким образом, не идет. Наших авторов в основном занимают такие темы, как война, революция, сталинский период, но редко — современность. Связь с псевдокоммерцией заменила связи с реальностью: современная жизнь, как, впрочем, и современный человек, не исследуется на экране, неинтересна. Можно на пальцах пересчитать картины, где действие происходит в наши дни, а сюжет связан с социально значимыми проблемами, занимающими любого человека. Нет фильмов и на политические темы.

Новый российский кинематограф — это в том числе и социальный институт, находящийся в процессе развития, на пути к тому, чтобы заслужить доверие зрителя. В своих попытках осмыслить действительность, ее невыдуманные вопросы кинематограф вынужден преодолевать ряд исторически сложившихся преград. Современный киноязык, пытающийся быть актуальным, невольно несет на себе бремя позднесоветского кинематографа, когда любое обращение к вроде бы важным проблемам времени было фальшивым или убогим. В 90-е отражение реальности оборачивалось так называемой чернухой, от которой зритель бежал, как Мопассан от Эйфелевой башни. На исходе нулевых перед обществом обнажились новые задачи, страхи, предчувствия. За последние десять лет число экранов, оборудованных современной техникой, выросло более чем в десять раз. Появился спрос на отечественную кинопродукцию, рассчитанную на массовую аудиторию. В 2004 году Сергей Сельянов в «Российской газете» обратился к власти и призвал ее рассматривать фильмы как средство для трансляции государственной идеологии[2]. На статью почти мгновенно отреагировал Борис Грызлов, заметив, что нельзя воспринимать кино столь серьезно, что «есть в обществе тенденция все больше отделять кино от жизни, и это, наверное, правильно»[3]. Такое отношение власти к ресурсу, являющемуся для мировых кинодержав средством популяризации их систем ценностей, спустя годы было пересмотрено.

---

[2] Сельянов Сергей. Кино государственного значения. — «Российская газета», 7 июля 2004 года.

[3] Цит. по: Кузнецов В. Наши в городе. — «Российская газета», 24 августа 2004 года.

В 2008 году задачи развития российского кинематографа определил сам Путин. По его заявлению отечественный кинематограф должен стать механизмом просвещения, а «потенциал кинематографа как важнейшего инструмента воспитания, образования, формирования ценностных ориентиров общества все еще используется не в полной мере». Однако сколько бы средств ни выделялось на создание фильмов, рассчитанных на развитие, — все будет тщетно, если, как бы банально это ни звучало, у режиссеров, которым теперь поручено «просвещать» и распределять на это средства, нет ни драйва, ни ответственности. Кино — это универсальный и довольно справедливый механизм, обеспечивающий возможность разных авторов влиять на сознание зрителя даже при значительной разнице в стоимости проектов. Поэтому такой ресурс, как деньги Министерства культуры, выделявшиеся под практически любой замысел, мог принести плоды в виде сюжетов, направленных на развитие гражданского общества, и сценариев, затрагивающих проблемы в армии, огромное социальное расслоение, разрыв города и деревни, коррупцию и многое другое. Но вместо сложных тем продюсеры и режиссеры предпочли безопасные и легковесные коллизии, вгоняя зрителя в тоску или «возбуждая» их искусственным пафосом.

Что же молодые кинематографисты? Как они понимают актуальность своих произведений? Сценарист нашумевших фильмов «Свободное плавание», «Сказка про темноту» Александр Родионов считает, что актуальность — это ложный вопрос, которым не стоит задаваться. Молодые кинематографисты часто намеренно вытравливают признаки времени из своих фильмов, считая это хорошим тоном. И «румынская волна» им не указ! Хотя в одном из подобных фильмов, снятых за последние десять лет, такой прием был, по-моему, оправдан — это «Возвращение» Андрея Звягинцева. Но даже там, где вневременность является одним из сюжетообразующих элементов, всегда можно, хотя бы по номерам автомобилей, понять, когда происходит действие. Это ведь неотъемлемая потребность зрительского восприятия — связывать содержание произведения с духом времени и места. Туманность временных рамок может менять акценты содержания, а значит, понимания той или иной картины. Так, несколько лет назад в программе «Закрытый показ» нашлось немало зрителей, решивших, что действие фильма «Свободное плавание» происходит в середине 90-х, тогда как режиссер снимал о современности. Но Александр Родионов вовсе не ставил задачи рассказать о серьезнейшей проблеме поиска работы в провинции. Его больше занимали стилистические задачи — специфическая речь персонажей и провинциальный быт. Все это тоже очень важно, но в результате фильм становится своего рода имитацией реальности, которую мы тщетно пытаемся почувствовать и осмыслить.

В центре сюжета других известных фильмов «Сумасшедшая помощь», «Волчок», «Бубен, барабан» — отношения героев, но, кроме отчужденности и стилевых примет, по-настоящему нового серьезного диагноза социальных процессов там тоже нет. Действующие лица современного российского кино живут в неопределенное время и переживают исключительно частные проблемы. Если же они в редчайших случаях социально не равнодушны, то их активность приходится на давно прошедшие времена.

Нельзя сказать, что в сегодняшнем кино не предпринимаются попытки создать фильмы, рассчитанные на массового зрителя. Но если взглянуть на их посыл — дилогия «Дозоров», «Индиго», «Черная молния», — то становится очевидно: интересы создателей лежат в основном в русле агрессивной государственной политики, не приемлющей инакомыслие. Картина из противоположного лагеря — «Россия 88», попытавшаяся осудить невнимание власти к проблеме националистических организаций, — повлекла за собой масштабную чистку механизмов выделения государственных денег на малобюджетные проекты. Проблематизация актуальных тем грозила перекрытием бюджетного финансирования будущих подобных фильмов. Теперь три четверти денег

отдано крупным компаниям, которые не позволят себе создать что-то, противоречащее принципам управляемой демократии.

Несколько лет назад на «Кинотавре» проходила дискуссия об актуальности российского кино, где самое резкое высказывание принадлежало отборщику Каннского фестиваля Жоэлю Шапрону: «Российские люди, смотря на экран (даже интеллектуального кино), зачастую не видят себя. Сегодня русские не снимают кино о реальном времени, о нынешних проблемах, а обращаются либо к классике, либо к уже давно ставшим классическими военным темам. Во Франции, допустим, зрители будут смотреть фильм о своих социальных проблемах, в России же просто переключат канал: «мы и так все это видим каждый день». А может, это и правда: мы все просто не хотим участвовать в жизни общества. Привыкли думать, что в решении всех проблем мы сделать все равно ничего не сможем. Ведь в той же Франции люди уверены, что от их мнения многое зависит. Но не хотим видеть или не хотим ничего делать? Зная Россию, склоняешься скорее ко второму».

На Западе тоже есть проблема взаимоотношений кинематографа с властью, в части, например, несоответствия содержания картин отдельным недемократическим законодательным инициативам. Голливуд уже давно стал одним из главных институтов воспитания гражданской сознательности у зрителя, без прямого госзаказа ориентирующегося на демократические установки. Фильмы на самые разные социально значимые проблемы, скрытые за коммерчески привлекательным сюжетом, там снимаются, как известно, в большом количестве. Когда год назад Кирилл Разлогов в связи с фестивалем американского кино говорил, что очень небольшая часть американских фильмов снимается про внутренние проблемы, это было не совсем правдой. Актуальность произведения для местного зрителя может проявляться как угодно, даже в диалогах инопланетян. А для нас, отвыкших от подобной проблематизации, все обязательно должно быть сказано прямым текстом. На Западе так уже давно не снимают. Когда Валерий Тодоровский представлял за границей свой фильм «Любовник», то его ошеломили вопросы по поводу того, что же он «вкладывал» в образы своих персонажей. Репортеры интересовались, не означают ли двое мужчин-героев новую Россию и прежний СССР? Мировой кинематограф ушел далеко вперед и в своих эстетических предпочтениях, и в гражданском самосознании, оставив нас стагнировать. Если мы хотим быть конкурентоспособными на фестивалях и во внутреннем кинопрокате, необходимо действительно перестраиваться. Иначе будем вечно брать призы в основном за актерское мастерство.

Пора бы задуматься об актуальности сюжетов, как, к примеру, в «Полицейском, прилагательном» или «12:08 к востоку от Бухареста». При этом без высокомерия использовать и ресурсы массового кинематографа. В таком случае задачи неподдельного, нелицемерного просвещения будут реализованы в больших масштабах, нежели готовящиеся (в недавно созданном Фонде господдержки) попытки оглушить зрителя патриотической коммерцией.

К А Р Т И Н Ы

ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ

Чувствительный глаз

В феврале месяце у входа в метро на Большой Дмитровке, в проеме, откуда течет теплый воздух, стоял оборванный человек без обуви и без шапки, в грязно-сером пальто, сквозь которое выступали части его обнаженного тела. Ему было холодно, он продрог. Это было видно по согнутым локтям, по сжатым кулакам, по сведенным скулам. Левым боком он прижимался к грязной алюминиевой решетке, из которой исходило тепло. Он стоял, согнувшись, сжавшись, в позе, говорящей о чем-то ином, не о нищенстве. В его облике, осанке было что-то такое, что лежало за пределами антропологии. Что-то сводило его до элементарных знаков — животных, насекомых. Его поза — иероглиф — встреча человека и тепла, точная, филигранная, обозначающая что-то в мире. Она содержала в себе нищенство, бездомность (когда без обуви и без головного убора) и вожделение дома, тепла. Это — вожделение того, что у него отсутствовало, что, так повелось, присутствовало у всех благополучных особей вида, к которому он принадлежал. Оно, это вожделение, сводило его скулы и сгибало локти, производя неантропологические знаки. И эти знаки пробуждали древность. Его поза являла на свет форму, которую принимают вещи, когда убывают, уходят. И есть фигуры ухода: фигуры голода, страха, молитвы, смерти. Есть голова, поднятая в небо, и есть спина, согнутая в землю.

Эта фигура, поздней февральской ночью приникшая к решетке, говорила не о нищем, не о том, кто приник, она была о другом — об отсутствии. Об искажении как форме отсутствия, убывания, забвения, ухода. Нищий опустил голову на грудь и стоял дугой. Являл на свет знак, метафору. И глядящий на него тут же прозревал: дуга — это *знак ухода*. Ухода из мира. Фигура убывания, осени. Нищий был орудием для этого зловещего рисунка. И глаз, смотрящий на нищего, мог читать эту позу, мог знать ее. И это знание есть то самое немыслимое знание, страшное, темное, ибо оно стирает человеческий глаз, превращает его в глаз чтеца. Глаз чтеца, порождаемый объектом, на который он смотрит. Страшная, безумная специфика зрения: объект меняет глаз, подменяет его. Подменяет глаз человека на глаз *Бога и сатаны*. Странно, страшно. Этот глаз нельзя иметь a priori. Его нет в природе. Он продукт подмены, мгновенной, вспыхнувшей на долю секунды. И тогда из кромешной темени заурядных поз рождается глаз, на мгновение — и только увиденное им есть подлинное знание.

Это смотрение — оно и есть материя *искусства*. Таковы глаза, глядящие на Иова, сошедшиеся в один взгляд. Иов находится под наблюдением. За ним — глаз. Он жертва чудовищного (божественного) эксперимента. Бог и са-

тана поспорили. Они смотрят на Иова. И тогда его действия, позы, жесты, его лицо, голос — это иероглифы для зрения (узрения) чего-то иного.

И вот есть картины, которые подменяют наш глаз. Строят один из двух. Как рабочие строят дом, кладут один на другой кирпич за кирпичом и замешивают раствор. Так, есть картины, которые кладут глаз на глаз, помещают два глаза на одну ось. Выступают в роли этого мрачного раствора и создают один циклопический глаз. Бога и сатаны. Эти картины строят зрение.

И мы видим рисунок.

И тогда мы входим в тайные пространства, словно в склепы, чтобы прочитать сокрытые письмена. Мы, словно иероглифисты-синологи, вперяемся в эти линии, штрихи, полукружия. Глядим в них, будто они — объективные рисунки, как в ритуальных танцах, где жесты рук и ног являют на свет рисунок из другого — подспудного, невидимого — мира. Умом непостижимого, иначе для чего были бы танцы?

Мир, непостижимый умом. Постижимый танцем. И вот наше дело уловить эти тихие движения в фильмах, найти в них танец. Эти часто непроизвольные движения, нескоординированные, они и есть самые ценные. Но их нельзя описать. Они не поддаются дескрипции. Можно только восклицать и ходить вокруг да около и таким образом их продолжать, вытанцовывать. Обременять себя этими рисунками, осложнять себя и входить в их мутные воды.

И тогда гримасы, нашедшие на наши лица и на наши тела, станут зеркалами невидимых рисунков. А если и видимых, то только для сумеречных глаз — циклопических. Судороги лицевых мышц станут эквивалентами этих увиденных картин, и тогда, только тогда что-то случится, и алое в мире станет алым на наших щеках, и белое в мире стянет нашу кожу и станет белым. И тогда незаметно и неслышно мы проникнем в самое сердце вещей.

И этот взгляд на вещи (на картины) — не анализ, не описание, не трактовка; он сродни ухаживанию, молитве. И тогда — при этой ворожбе и ухаживании — знаки, жесты, лица, цвета, тела, уложенные в картину точно так же, как буквы алфавита, превратятся в слова.

И мы начнем видеть родственные вещи. Андрей Белый говорил, что «жесты огня повторяют себя в лепестках цветов».

И вот, глядя на картины, мы сначала цепенеем, позволяя им убить нас, поработить, и, уже обретя циклопический (объективный) глаз, отдаемся потокам, пробуждающим в нас старое первобытное родство. Есть фильмы-иероглифы, делающие из нас циклопов, делающие нас зрячими помимо *умо*зрения, логики, анализа, чувств.

У Ван Гога в дневнике есть такая запись: *«Глаз стал очень чувствителен»*. Она датируется 1887 годом, когда у него появились первые признаки помешательства. И еще одна запись: *«Мой мозг совсем спятил и уже не годится к жизни»*.

Не годится к жизни? Так к чему же годится? К чему? Страшно. Какие-то непонятные правила. Когда мозг спятил и уже не годится к жизни, из него вырастает очень *чувствительный глаз*, тот самый, циклопический... и значит, он вырастает (случается) тогда, когда мозг не годится к жизни. А когда годится — не вырастает. Когда годится, он смотрит теми двумя, обычными... И что видят эти благоразумные глаза? Нечувствительные, они видят *связки*. Эти обычные человеческие, естественные *связки*.

Очевидные. Умопостигаемые или постигаемые чувством или чем-то еще. Это связки, уложенные, утрамбованные в хронологическом времени, где одно следует за другим и все что-то значит. И эти благоразумные глаза, которым в нашем веке нет уже числа, полагают, что полностью исчерпывают мир своим беспристрастным надзором. Но видеть всегда приходится против очевидности. А тот чувствительный глаз — он за пределами причин и следствий, за пределами хронологии. Ибо там, где есть Хронос, там Дионису делать нечего.

И что же видит этот чувствительный глаз? Что?

Уже с 1888 года в картинах Ван Гога, на их поверхности, на мембране, появляются разнородные, противоположные один другому мазки. Извивы, полу-

кружия, углы, спирали, изломы. Они наслаиваются, наскакивают друг на друга. То идут в ряд, прямо, нарастая, то текут расходящимися лучами. Эти метания красок (мазков) вносят в картины страшное, необычайное волнение. Зловещее. Земля дышит, словно пленка на молоке, колышется. Небо дрожит, извивается.

Так в чем же ответ? Что видит этот чувствительный глаз? Ничего. Он не видит. Он волнуется. И эти волны — так устроен мир — синхронны рисункам. Они их поднимают, взвихривают. Повторяют эти первичные жесты, чертежи. Вытаскивают из-под земли, достают из глубины морей жесты и позы Каина и Авеля, Иакова, Иосифа, Моисея, девы Марии, Эдипа, выколовшего себе глаза, Антигоны, не чувствующей себя своей ни среди живых, ни среди мертвых. Извлекают из темных глубин нашего сердца хромую осанку Ричарда и поворот головы Беатриче, внезапный, зачинающий новую жизнь.

На титульном листе поэмы «Видения дочерей Альбиона» Уильяма Блейка написано: *«Глаз видит больше, чем знает сердце»*. Есть картины, которые создают (мастерят) циклопический (чувствительный) глаз. И возможно последовать, проследовать за их кропотливой (или непроизвольной) работой. И нам тогда остается всмотреться в эти картины и смотреть так долго, пока два глаза не сойдутся в один. Только смотреть и ничего не делать — и дать им, картинам, сделать свое дело.

Ближайшие картины — «Аккаттоне», «Мсье Кляйн», «Жить своей жизнью», «Персона», «Крик», «Женщина под влиянием», «Земля без хлеба», «Дилинджер мертв», «Деньги», «Жервеза», «Блуждающий огонек», «Не тот человек».

«Сердце ее, помятое, как персик, созрело для мудрой жизни». Это слова Бодлера. Что имел он в виду? Он говорил о куртизанке. О проститутке. И почему ее сердце помятое? И почему созрело? И для какой это мудрой жизни? Может, он говорил о коже? Об изношенной помятой коже проститутки? Нет, он говорил о сердце. Может быть, говорил о сердце, а имел в виду кожу? Так бывает, говоришь одно, а думаешь другое. Как может быть сердце помятым? Помятой может быть кожа. Всякий из нас, кто бывал на вокзалах, в портах, на ночных дорогах, в домах терпимости, видел эту кожу... Кожу, в которую уложено, утрамбовано время. Но это *время сердца*, ибо только сердце может носить в себе время. Сердце — сосуд для времени. А кожа — посланник. Кожа проститутки — посланник сердца, посланник времени. И касаясь ее подушками пальцев, мы прикасаемся ко времени. *Ко времени сердца*. И вот помятое, как персик, оно созрело для мудрой жизни. Так зреют плоды в садах любви. Мнутся и морщатся. От безумной продажной страсти. Эти сердца продают самое главное. Они торгуют своим биением, пульсом, своей любовью. И, продавая любовь, они покупают смерть. Таким извращенным образом зреют для смерти. Ибо для смерти нужно созреть! Не созревшие для смерти — живут, прозябают, мельтешат. И только созревшие для смерти, только они допускаются в это темное лоно. Лоно мудрой жизни.

Аккаттоне — сутенер. Сутенер, выполняющий неведомый, тайный Божий промысел. Ткань этой картины вся пронизана невидимыми архаическими жилами, которые к концу фильма набухают, делаются почти зримыми. Временами Пазолини достигает голоса Святого Писания. Эпизод с макаронами и все, что за ним следует, не что иное, как arcana naturae (тайна природы), явившая нам «любовь». Открывающая ее, объясняющая, делающая зримой. И что же такое «любовь»? Не та, которая у Ромео и Джульетты; другая, что сильнее и древнее, та, что лежит у этой, которая у Ромео и Джульетты, внутренней необъяснимой костью. Та аккаттоневская любовь — кость этой ромео-и-джульеттовской. Отсюда страшное, темное, обратившееся в литанию причитание Джульетты: «Любая муха, а Ромео нет». Из старых аккаттоневских костей. Из их гула и зова.

Аккаттоне — подонок. Он способен на всё. И тут очень важная метафора — «голод». Голод — это *мир*. Лакмусовая бумага для Аккаттоне. Голод должен проявить его, как специальные химикаты проявляют световые пятна на фотографиях. И всегда нужен такой «проявитель». В старом мире были войны, болез-

ни, эпидемии, колдовство, ведовство, безумие, уродство (недаром Талейран говорил: «Кто не жил при старом режиме, тот не знает прелести жизни»). И мир имел четкие контуры, ибо без остатка проявлял предназначение. Мир рождал трагических героев. И вот перед нами Аккаттоне. И вот голод — назначенный сверху, чтобы *проявить* его божественную материю — его подонство и предательство. Аккаттоне подбивает Фульвио, чтобы тот оскорбил друзей, назвал их доходягами и голодранцами. Они обидятся и уйдут... Тем самым Аккаттоне и Фульвио будут избавлены от трех голодных ртов и только им двоим достанутся макароны. Фульвио точь-в-точь как по поручению оскорбляет приятелей, и те, разозлившись не на шутку, все четверо выходят из подвала.

И вот четыре физиономии на солнцепеке. Но Аккаттоне должен вернуться назад, в подвал, чтобы наброситься на вожделенные макароны. Этот эпизод построен так, чтобы мы поняли, что макароны — это не макароны. Это мир. Это весь мир без остатка. Он ограничен, в нем есть они, парни из римского предместья, и макароны. Так бывает, когда мир сужается и география одного действия превращается в космос. Так было с Каином и Авелем, с Авраамом, Моисеем, Яковом, Иосифом. Так мир ограничен макаронами, и ниточки смыслов предельно натянуты. И Аккаттоне, успешно разыграв комедию, мчится поедать причитаемые ему макароны, купленные гнусностью и низостью, которые всегда являются настоящими деньгами, ибо истоки их лежат в глубине сердца, в его ссоре с самим собой, в его предательстве. Это безумные деньги. Они жгут руки. И вот, свершив свою заветную низость, Аккаттоне бежит, мчится обратно, чтобы наброситься на макароны, но вдруг какая-то сила останавливает его. Что может быть выше (сильнее) этих божественных макарон, купленных такой ценой? Высокой, непомерно высокой ценой гнусности и низости. Только любовь. Она же — деньги, которые дороже денег.

Аккаттоне видит женщину и забывает о макаронах (хотя забыть их невозможно, так построен текст). Из глубины пустынной улицы идет высокая белокурая девушка Стелла. «Аккаттоне влюбился. Он самый счастливый человек на свете». Неужто влюбился? Вот уже с приятелями они в машине, катают Стеллу по городским окраинам. «Влюбился? Как это влюбился? Что еще за сказки рассказываешь. Если бы ты сказал, что Аккаттоне голоден, я бы тебе поверил, но что он влюблен...» — «Так ты говоришь, что Аккаттоне вовсе не влюблен в эту девицу?» — «А ты давно себе температуру мерил? Пойди к врачу! Можешь ты себе представить Аккаттоне влюбленным?» — «Слушай, у меня глаз наметан. Аккаттоне... он кто? Римский крепыш. Но когда он влюблен, он просто глуп, и среди нас он на последней ступеньке!» — «У Аккаттоне в крови сутенер сидит. Тут уж никуда не денешься?! Хлеб — это хлеб. И знаешь, что я тебе скажу? Не пройдет и десяти дней, как мы встретим эту Стеллу ночью на панели! Спорим? Что ты ставишь в залог?»

И опять, напоминаю, ничего не может быть выше макарон, так построен текст. Но приятели не знают о макаронах. Они не знают всех обстоятельств. Потому думают, что Аккаттоне продаст Стеллу. Мы-то знаем, что не продаст. Аккаттоне влюбился. Иначе для чего стал бы он жертвовать макаронами, купленными столь высокой ценой гнусности и низости. Не продаст. Ни за что. Это не тот случай.

Но вот одно за другим полупьяные лица все той же компании. Они в ресторане, у берега черного Тибра. К Аккаттоне подходит официант: «Вон там сидят два человека, они при деньгах, и им нравится та женщина, которая не похожа на шлюху». И что же? Аккаттоне продает Стеллу.

У Аккаттоне есть дело. Дело Аккаттоне сделать ее похожей на шлюху, чтобы помять ее сердце и допустить к этим вратам, подготовить к мудрой жизни. Он сутенер, Аккаттоне делает из женщин шлюх. Аккаттоне хранитель их помятых сердец. «Я думал, ты втюхался, Аккаттоне, поздравляю, ты просто артист». Аккаттоне стоит с потемневшим лицом. Он смотрит, как рука мужчины движется по спине той, которую он любит. Любит больше жизни. Рука опускается на талию, затем на бедро Стеллы. Аккаттоне сначала хочет бро-

ситься с моста, и все это делает публично, так устроен мир: Аккаттоне — римлянин, божий сутенер из римского предместья Марранелла, и все сокровенные действия он должен совершать публично, иначе какой из него римлянин? «Кто со мной спорит, что я сейчас прыгну с моста? Ставка все деньги, которые мы сегодня пропили!» Но вместо того чтобы прыгнуть, он утыкается головой в грязный песок и с остервенением трется об него лицом. Потом поднимает лицо, измазанное песком, и на нем нечеловеческая маска, как в театре Но. Исполненная смеха, зверства и отчаяния.

И вот при первом же случае в ресторане, при первом поступившем ему предложении он продал женщину, купленную ценой отказа от макарон, которые, в свою очередь, были куплены ценой нечеловеческой гнусности. Он продал женщину. Почему? Потому что Аккаттоне сутенер. Это его функция. *Пред*назначение. И важно, что «пред». Он не владеет этим *«пред»*. Он исполняет Божий промысел. Аккаттоне святой. Что, он ее не любил? Были ли правы его друзья, ухмылявшиеся: «Аккаттоне влюбился? Скорее земля сойдет с орбит!» Нет, они были не правы. Аккаттоне влюбился. Почему же тогда продал? Потому что влюбился. Как? Так. И вот здесь нам явлена «любовь». Ее невидимые кости. Она поражает, как молния. Как знание. Мы начинаем знать любовь, ее материю, страшную, мутную. Именно знать. Любовь — это когда продал. Купил за одну цену и продал дороже. Дороже? Что может быть дороже макарон, купленных ценой низости и гнусности? Может — цена жизни. Значит, любовь — это когда продаешь ценой жизни. Всё наоборот. Не покупаешь, а продаешь. Покупают герои. А продают подонки. Значит, любовь — это когда продают подонки ценой жизни? К нам подступает смутное, почти недосягаемое, тайное знание о любви. О ее невидимых костях, которые делают возможными самые сокровенные и нежные причитания тринадцатилетней Джульетты: «Любая муха, а Ромео — нет!»

Но тут еще один поворот. Аккаттоне забирает Стеллу с улицы. И сам выходит из игры. Прекращает свое *пред*назначение, то, что от Бога. Ибо Аккаттоне сутенер от Бога. Он назначен хранителем помятых сердец. Он стал благородным? Тружеником? Кто ж поверит. «Еще сегодня утром он был похож на статую свободы, а теперь никого в упор не видит». «Ты слишком прозаичен, Аккаттоне!»

Но этот фарцовщик должен обрести смерть. Таков рисунок. Тайный рисунок, невидимый. Греки называли его судьбой. Своя, *суверенная* смерть стоит очень дорого. За смерть назначена непомерная цена. Трагическому герою приходится все время крутиться, ловчить, разменивать, переводить одни деньги в другие, другие в третьи, и так до тех пор, пока не будет накоплена надлежащая сумма.

Эта торговля, впрочем, как и всякая другая, затеяна лишь для того, чтобы купить свою смерть. Он должен обмануть, сфарцевать, обмануть судьбу. Аккаттоне — рабочий. Где это видано? Сутенер — рабочий. Изменивший своему предназначению.

Смерть рабочего — это подлог. Подобные сделки повышают курс. Хранитель помятых сердец Акатоне гибнет, как рабочий, ибо сутенер бессмертен. Будучи сутенером, он не может умереть. И вот еще одна тайна — чтобы купить, приобрести свою смерть, сначала нужно быть сутенером, а потом стать рабочим. И умереть в лике рабочего.

Намного раньше сутенер от Бога, Аккаттоне, украдкой приходит в дом своей бывшей жены и ловко сдирает золотую цепочку с шеи своего двухлетнего сынишки, чтобы на вырученные деньги купить Стелле платье. И тут же словно возводит глаза в небо, обращаясь к Мадонне: «О пречистая Мадонна, погляди-ка, что мне приходится делать».

Ради чего приходится, Аккатто?! Скажи, ради чего?! Ответ один: ради любви. И опять странное, непонятное, почти нечеловеческое знание, проступающее из глубин земли и давящее горло. Почти незнание. Вот она какая Любовь!

И М Е Н А

Сергей Лозница

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Кумулятивная сказка

— Я мог бы выдумать что-нибудь вроде счастья, а от душевного смысла улучшилась бы производительность.
— Счастье произойдет от материализма, товарищ Вощев, а не от смысла.
А.Платонов. «Котлован»

Ничто на первый взгляд вроде бы не предвещало, что после документальных фильмов Сергей Лозница снимет кино игровое. Слишком последовательным, даже настойчивым был режиссерский метод фиксации хроники российской провинции. Ее портретов, пейзажей, поселений, артелей. В документалистике Лозницы концепт микшировался для достижения иных задач. Режиссер вглядывался в сельскую, заводскую, людскую фактуру, наблюдал за ней внимательно и отрешенно, выверял ритм, драматургические соответствия (или коллизии) изображения/звука — от проснувшейся старушки посреди впавших в забытье на «Полустанке» под звук прибывающего поезда до гур-гура людей, столпившихся на площади в «Пейзаже».

Теперь можно предположить, что Лозница в документальных фильмах накапливал материал, тренировал зрение. Затачивал камеру, которая внедрялась, панорамируя, замирая, запоминая, в реальность этой протяженной местности. В ее пластику, дыхание, образы, ритмы. От работы на конвейере в «Фабрике» до эпических моментов в обыденном распорядке «Поселения».

Социальное, слипшееся с биологическим, — условие и выживания, и разрушения (истребления) портретной галереи Лозницы.

Камера Павла Костомарова запечатлевает заснувших в ожидании поезда на каком-то «Полустанке» людей. Образ выпадения из реальности или убитого времени. Образ «соборного» покоя. Массового торможения или поражения. Или отдохновения. Та же камера снимает портреты позирующих как бы для фотокарточек морщинистых, износившихся — выразительных — моделей в «Портрете», словно проходящих кастинг для какой-то будущей картины, история которой именно в лицах. Та же камера удостоверяет житие не-

---

«Счастье мое». Автор сценария, режиссер Сергей Лозница. Оператор Олег Муту. Художник Кирилл Шувалов. Композитор Владимир Головницкий. Звукорежиссер Владимир Головницкий. В ролях: Виктор Немец, Каталин Дордеа, Владимир Головин, Ольга Шувалова, Алексей Вертков, Борис Каморзин, Тимофей Трибунцев, Мария Варсами, Влад Иванов. Sota Cinema Group, Ma.Ja.De. Fiction, Lemming Film. Украина — Германия — Нидерланды. 2010.

«Полустанок»

коего «Поселения», где деревенские дураки (в прямом смысле больные) соседствуют с портретами здоровых по местным меркам мирян, употребленных работой или настигнутых за досугом.

Пейзаж в «Пейзаже» открывается, словно сценическая площадка, постепенно. «Занавес» — черная плашка — движется по экрану слева направо, затем справа налево, направляя взгляд зрителей в путь по безлюдному «картинному» пейзажу к бурлящей людской массе (каждое лицо имеет тут неповторимый ландшафт), реплики которой едва различимы, создавая впечатление ропота, шепота, речитатива спонтанного хора.

На соборной, рыночной площади ждут автобуса, на «Полустанке» — поезда. Ожидание тут — платформа сюжета. Его-то и «формует» камера (как рабочие в фильме «Фабрика» кирпичи).

Долготерпение, перебитое сном-передышкой в «Полустанке». Галерея лиц в «Портрете», отпечатавшая на пленке след времени жизни безымянных, бесследно рассеянных в этом пространстве людей. Ожидание автобуса, как «последнего поезда», становится метафорой роевой жизни в «Пейзаже». Толпа стоит, а камера, стоя на месте, своим взглядом фланирует в ней и по ней. Приглядывается к стоящим прохожим, намечая в сознании зрителей приметы их личных историй, биографий, судьбы. И прислушивается: глухие реплики перебиваются в этом коловращении в диапазоне, у кого что болит, кто как пьет, до мальчиков, вернувшихся из Чечни. Физиологический — панорамный — очерк, склеенный (несмотря на длинные планы) в антропологический опыт.

Автобус приехал. Толпа построилась в очередь, нацелясь на давку за взятие места (на переправе). Мотив по-настоящему «трудных задач», знакомых героям русских народных сказок. Но также и массовидному советскому, постсоветскому человеку в сказкобыли.

Мирное расслабление, напряженное или невозмутимое ожидание сменяется грозным порывом (прорывом). Те же лица за окном автобуса присмирели, отдалились и приукрасились патиной грязного стекла. Опустела площадь (метафора города, всероссийской деревни), она же сценическая площадка, запечатленная близстоящей, динамичной камерой.

Лопотание толпы сменилось безнадежной — затаенной — тишиной пустого места. Пейзаж в «Пейзаже» вернулся к эмблеме «живописного жанра», обернулся деревом-одиночкой в безлюдном пространстве.

«Счастье мое» — фильм-дорога, направленный к буквальным границам игрового/неигрового кино. Но отсылающий также к мифологии и морфологии «гиблого места». О чем все рецензенты говорят, подхватив цитату из фильма

и на том успокоясь. Или возмутившись, спутав мифологический образ пространства с советской и постсоветской реальностью. Но в этом фильме такая реальность — только дорожная метка сюжета, строящегося на границе фольклора с действительностью.

«Счастье мое» — кумулятивная сказка[1], снятая документалистом, который знаком с местной мифологией, антропологией не понаслышке.

Первый свой фильм «Сегодня мы построим дом» Лозница снимал с Маратом Магамбетовым из окна дома напротив стройки. Рабочие трудились, «и лодырничая, и выпивая, и используя для работы то, что под рукой. ... на следующий день дом... стоял. Целый день люди искали возможность, как не работать, а наутро... Получилась такая... сказка»[2]. Первая «сказка» вышла забавной, «Счастье мое» — жутковатой.

Композиция картины традиционно смонтирована из новелл, но разбита полемическим такому сложению материала апартом (поэтическим монологом Прохожего) — и провалами на ровном месте в другое время, стилистику и пространство[3].

Начинается «Счастье мое» с плана пульсирующего бетона, которым заливают мертвого и засыпают (гусеницами бульдозера) землей. Заставка — эмблема то ли хоррора, то ли репортажной съемки — сменяется общим планом безмятежной стройки. Вслед впечатан гротескный титр названия.

Параметры смотрения заданы, но по какой тропе двинется «кинопоезд» Лозницы, еще неясно. Фильм начинается в режиме «нового реализма». Но фиксирует и фольклорный мотив отлучки героя. Дальнобойщик Георгий отправляется в рейс. Заезжает домой, не беспокоит спящую жену, которая его всегда тем не менее ждет, заправляет термос, складывает бутерброды, оставляет деньги. Первая встреча с ДПС проходит мирно — менты отвлеклись на

[1] Название кумулятивной или «цепной» сказки восходит к латинскому корню cumulare — «накоплять, нагромождать, а также усиливать». — П р о п п В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с. 243.

[2] Сергей Лозница: «Свобода — это иллюзия». Интервью Евгения Майзеля. — http:www.kinote.info.

[3] «Композиция кумулятивных сказок независимо от форм исполнения чрезвычайно проста. Она слагается из трех частей: из экспозиции, из кумуляции и из финала. Экспозиция чаще всего состоит из какого-нибудь незначительного события или очень обычной в жизни ситуации. ...Такое начало не может быть названо завязкой, так как действие развивается не изнутри, а извне, большей частью случайно и неожиданно. В этой неожиданности — один из главных художественных эффектов таких сказок... Целый ряд кумулятивных сказок построен на последовательном появлении каких-нибудь непрошеных гостей или компаньонов». — П р о п п В.Я. Там же, с. 244, 245.

«Поселение»

бабу в красном седане. Но в кабине Георгия поджидает Первый встречный, обещающий что-то рассказать, то есть скрасить дорогу, развлечь в пути. Начало его рассказа, как он, молодой лейтенант, дошел до Берлина, прослужил там год и возвращался домой, но «пришлось ждать поезда», звучит в кабине. Продолжение рассказа обваливается во флэшбэк[4].

Зима. Полустанок. Проверка документов. Толпа страждущих. Обывателей и военных. Лейтенанта приглашает скоротать время ожидания майор. Лозница снимает ретро в стилистике советского кино, картонно и узнаваемо. Майор наливает лейтенанту, просит показать трофеи: фотоаппарат «Лейку», красное платье для невесты, суконный пиджак, чтоб «копаться на огороде». Ожидание длится целую ночь. Майор примеряет «сукно», за кадром гудит паровоз. На перроне грузится в (кино)поезд народ. Майор требует у лейтенанта, с которым выпивал, бренча на гитаре «Темную ночь», документы. Лейтенант отдает чемодан. Сохранив документы и жизнь, он в вагоне. Но вдруг стреляет в упор из окна в мародера-майора. Конец флэшбэка. Сельская дорога. Незнакомец на вопросы дальнобойщика объясняет, что имя свое он «там» потерял и невесту и с тех пор живет «безымянным». Проиллюстрированный на экране рассказ попутчика — первое предзнаменование дальнейшей путаницы времен, дорожных направлений и разнообразных пропаж.

Остановка в пути. На заправке нет ни бензина, ни дизеля, ни людей. А в кабине грузовика уже нету оставшегося секунду назад деда-рассказчика. Чудеса.

На трассе пробка. Водитель фуры призывает Георгия ждать («Тебе что, больше всех надо, козел?»), а не глупые вопросы задавать («Чего случилось?»). Девчонки тут же прогуливаютя в ожидании работы. Школьницу подбирает (фольклорный мотив «похищения-спасения») Георгий, угощает кофе с бутербродами. Девочка цитирует бабкины сказки про место, где «проклятие висит». Простак-водитель дает деньги малолетке на продукты («мамку накормишь»). Школьница-б-дь жалостью безоружного дальнобойщика брезгует: «Ты что, благородный? Может, возьмешь на содержание?» А Георгию еще невдомек, что эта встреча срифмует сквозь годы и расстояния рассказ «изнасилованного» лейтенанта и мстителя с его собственным опытом.

[4] «Концепция единства пространства, в котором совершаются события, неотделима от единства времени... Если действие героя приостанавливается, это действие немедленно переймет другой герой...» — П р о п п В.Я. Там же, с. 95.

«Сегодня мы построим дом»

«Северный свет»

Георгий на рынке, который тут — визуальное эхо портретов в «Пейзаже». Камера засекает только лица. Зато звук доносит отголоски товарообмена (блеяние козочки, лязг железа...). Вновь путь-дорога. Предзакатное время. Вдруг бревно — мотив сказочного запрета, который нарушается, и привет из «Счастья» Медведкина[5].

Тишина. Ночь спустилась на землю. Затих грузовик. Из леса потянулись к машине разбойники. Приглашают Георгия к костерку, на картошечку. С ними Немой («Говорят, его батю убили...»). Георгий водку не пьет, но спрашивает про дорогу. Удивившись, разбойнички объясняют: «Это не дорога, а направление». Но Георгий сам сказок не помнит и в обыденной философии не силен.

Его волнует, куда повернуть от «развилки» и аккурат вместо ответа на глупый вопрос он получает по башке поленом. Мужики взрезают брезент, мешок с мукой и немного расстраиваются: «Зря только парня побеспокоили». План зазря надрезанного мешка с мукой застывает на экране никчемным мертвым грузом и становится завязкой этой сказкобыли[6].

Солнечный день. Бескрайние поля. Начало второго флэшбэка. Первый погружал зрителя во время после войны. Второй — в ее начало.

Солдатики ползут к красивой картинке: к идиллическому дому, в котором схоронились папа с маленьким сыном. Гладкий учитель накормит голодных солдат, «идущих от самой границы», расскажет, что после войны опять школу откроют. Однако — что важно — солдат, выдав себя в интонации, не поверил: «Жди, откроют...» Учитель уточнил: «Немцы — культурная нация, школу откроют». Солдат не унялся: «Ты предлагаешь по домам разойтись?» Но и учитель не сдался: «Война возьмет плату, а какая будет плата — дело каждого». Ранним утром под пение птичек, в нежных солнечных лучах спят на белоснежной постели в белых ночных рубашках папа с сыном. Солдаты протыкают грудь учителя, тащат за сарай и расстреливают. Развоторив дом, напол-

---

[5] Бедный крестьянин, герой медведкинского «Счастья» (1934), оказывался в начале фильма на перепутье, где стоял камень с высеченной на нем присказкой: «Налево пойдешь — смертию найдешь, направо пойдешь — сдохнешь, прямо пойдешь — умереть не умрешь, но и жив не будешь». Обозреватель Le Monde Жак Мандельбаум отметил связь «Счастья» А.Медведкина с фильмом Лозницы.

[6] Функция вредительства «чрезвычайно важна, так как ею собственно создается движение сказки», «вредительством открывается завязка». — П р о п п В.Я. Морфология «волшебной» сказки. М., 1969, с. 32, 34.

няют вещмешки. Мальчик остается на лавочке у крыльца. На экране благодать. Только муха за кадром зудит.

За этот флэшбэк уличили Лозницу в германопоклонстве и в том, что снял он на немецкие деньги антирусский фильм. При этом «патриоты» не подметили, что в этой картинке из чистой, сытой и культурной жизни, затаившейся на кинопленке, режиссер «живописует» мифологемы о предателе и народных мстителях, ну, еще в душе мародерах (как во время всякой войны). Отжимает долгоиграющие дискуссии по поводу поведения обывателей и «интеллигентов» (учителей) в ожидании немцев до схемы, до мифологии «наших — не наших», отчуждая жанр плаката способом съемки «усадебного» — обреченного благолепия.

В стык прекрасному и расстрельному летнему утру — «зима тревоги нашей», переезд в наши дни. По дорожке вдоль снежного поля трусит к замшелому дому бойкая старуха. В кухне красавица инородка готовит еду. Старуха беззастенчиво вслух соображает: «Говорят, здесь раньше хорошие люди жили, а теперь — всякий сброд». Хозяйка продолжает ловко стряпать под журчание такого диалога: «Твой встает? — Встает. — Может, гроб нужен? Есть мужик, сварганит. Сам на ладан дышит. Может, заказать, пока не помер?» Если упомянутый в рецензиях Лесков и прорезается в «Счастье моем», то в изумительных диалогах.

Через воздушную паузу старуха вдруг, опомнившись, бьет в набат: «А налить!»

Пьет. Уходит, заботливо посоветовав печку переложить, а чуть позже, темной ночью, отыграет и роль мародерки, и роль фольклорной вредительницы.

Зимняя дорога. В санях лошаденка везет сына цыганки с заросшим Георгием на рынок. За прилавком он торчит, как живой труп, околдованный до немоты прекрасным летним и зимним пейзажем.

В этой природе можно только онеметь (от восторга или ужаса), как немой прихвостень лесных разбойников, у которого отца замочили. Как немой мальчик учителя, которого замочили честные солдаты, не простившие мысли предателя. Как Георгий, попавший туда-не-знаю-куда и там потерявший дар речи. Но, онемев, он копит силы в пути, как дурак на печи, снабженный в сказке волшебным средством, а в сказкобыли — огнестрельным оружием.

Мент во дворе пристанища инородки требует избавиться от постояльца. И тут же взывает хозяйку-помощницу, приютившую Георгия, к бесстыдной плате за свое временное послабление. А в кабине ментовской машины сидит (коротенький очень план) его чистенькая пригожая дочка. Онеметь, уснуть, не видеть сны.

Цыганка (условная) и дарительница сказочной красоты готовится ко сну, ложится рядом с Георгием, отогревает, оживляет, чтобы подождать заказывать гроб. Но не тут-то было. Наступает морозное утро. Рынок — прообраз лобного места. Местные парни избивают безымянного, как его Первый попутчик, бывшего дальнобойщика, а теперь торговца, с насиженного ими места — из «храма» здешней природы. На снегу лежит изувеченный, потерявший себя, жену, имя собственное Георгий.

Теперь он в ментовке. «Может, дурку запросить? Больно странный». Георгий, часть этого народа, безмолвствует. Отверстие «типа окошка» открывается в камере: «Эй, я здесь, в дырке. Ты кто такой? Чего молчишь? Бомж, что ли? Будешь тихо сидеть, выпущу». За кадром «опущенные в дырку» (постсоветская редукция «Котлована») бунтуют, матерятся заключенные других камер. Георгия выпускают. Он идет с трудом по ледяной дороге налегке, освободившись от всякого груза: мешков с мукой, прошлого, воспоминаний.

Дом «цыганки». Тут чужие дядьки с хозяйкой считают барыш. Вернув к жизни, она оставляет постояльца, уезжает с товаром, деньгами и сыном. Георгий уходит из дому. Забредает в чужой двор. Его гонят с матерком-ветерком. Он молчит. А потом — в «тоске тщетности» — на снегу замерзает. Подбирает его мужичок.

Зимняя дорога. Пьяный или очумевший прохожий-призрак, выросший из-под земли или из братской могилы, частит посреди дороги монолог — «отчет», обращение к генералу. Жанр — *причитание по умершим*. Исполнитель — *скоморох*, восклицающий, как в одну братскую могилу положил он всех сук затылок к затылку, дырочка к дырочке. И задание выполнил. «Следы, следы... А я убил эти следы. ...К братской могиле прибавились убитые следы. Наша

«Счастье мое»

победа стерла все следы. Мертвые молчат». На дороге машина. С грузом 200. Перевозчики на этой переправе не могут мать погибшего найти. «Пока он кровь проливал, все перемерли здесь».

Лозница рифмует братские могилы (на разных войнах), а его кинопоезд петляет в новый сюжет. Два военных (у одного — белая горячка) у деревенского дома. Мертвые молчат, а возчик, постучав в дверь, скоморошничает: «Перепись населения». Просит молока, хотя нужна подпись на ксиве, чтобы сбыть жмурика. «Прими, дед, внука. В цинке. Хороший металл, цветной». Дед, которого играет тот же актер, что рассказывал про себя-лейтенанта, просит (мотив сказки «Мена») шинель, как бы напоминая зрителям про отобранное на давнем полустанке «сукно». «Это уже грабеж». Просит и ствол. Эхо той же из другого времени/места мести (мена за мену). Дед, лукавя, соглашается: «Поставлю крестик, даже два». И вызволяет на подмогу Георгия из «яслей», из хлева для домашних животных. Георгий, выпрастав из яслей, но также из «котлована» «свое слабое тело, истомленное мыслью и бессмысленностью», видит, что деда убили. «Того» убили или не того убивца, что рассказал дальнобойщику, как выстрелил в майора? Но уже «этот», став или притворившись мародером, лишился жизни. Замкнутый круг. Фильм-дорога. Кумулятивная сказка.

Георгий на трассе. Останавливается фура. Дальнобойщик — сказочный помощник и двойник Георгия до преображения, онемения, рта не может закрыть. «Устал? Так просто или по жизни устал? А что жизнь? Любимая девчонка, работа, денег немножко. Что еще надо для счастья?» Для «Счастья моего». Дальнобойщик гонит по дороге сермяжную правду — памятку обывателя: никуда не лезть, не высовываться.

ДПС. Рондо. Пост в начале картины — на утренней дороге — зеркалится в каденции эпизодом «Пост ночью». Ретардация сюжета. Менты останавли-

вают легковушку, указуя водителю на сгоревшую фару. За рулем мент-майор, участковый из Москвы. Хуже некуда. Провинциальные менты составляют акт. Взятку не берут. Желают развлечься. Избивают майора, пристегивают наручниками к батарее. Ну, поехало...

Тут как тут, как в волшебной сказке, фура подваливает. Требуется подпись понятых. Майор вопит. Водитель фуры, отрабатывая практическое руководство «не лезть», ставит подпись. Очередь его попутчика. Он свой «крестик» не ставит. Онемевший, но воспрявший Георгий (в его роли артист Виктор, то есть победитель, по случайности по фамилии Немец) становится «героем» и убивает ментов. Но и столичного майора. И водилу, подобравшего его от скуки, для компании. Всех. Был водила — стал убийцей. «Мысль, описавшая круг».

Теперь он — в образе разбойника — удаляется к лесным братьям или братской могиле. Убивает следы. Темная ночь.

«...Устало длилось терпение на свете, точно все живущее находилось где-то посередине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направление. И Вощев ушел в одну открытую дорогу» («Котлован»).

Натурализм предфинальной бойни — по способу съемки (но не действий прошедшего огромный путь человека в зверя и мстителя с большой дороги) отражает — в прямом и переносном смыслах — мифологию сериалов, доведенную Лозницей до концептуального жеста. Или гротеска, который документирует сверх-сюр-реализм этого фильма-дороги и авторскую (мета)физическую кинореальность. А ее вне загадок, абсурда и матриц народного творчества[7] освидетельствовать, особенно в прежней жизни документалисту невозможно. Запутаешься. Попадешь впросак. В дырку. Сойдешь с ума. Или будешь объявлен сумасшедшим, то есть вредителем — антагонистом фольклорных и реальных героев.

Работа Лозницы с фольклорными мотивами, отсылки к метафорике «Окраины» Луцика и Саморядова или к жанровым обертонам «Груза 200» Балабанова — это, как говорил Медведкин о своих фильмах, «кинематограф кинжального действия». Иначе говоря, это акция документалиста-фольклориста, собиравшего истории, из которых скроены новеллы в «Счастье мое», и запомнившего дорожные портреты не только по своим фильмам «Портрет» или «Пейзаж». Это акция фольклориста-реалиста, рассказавшего историю Георгия-не-победоносца, проходящего инициацию, теряющего невинность сознания в приключениях на большой, лесной и объездной дорогах.

Таким образом, путь дальнобойщика Георгия, везущего в какую-то глубинку муку, но прервавшего этот путь, поскольку не преодолел неизбежных (на путях действительности и фольклора) препятствий, тут срифмован с режиссерским методом документалиста, сделавшего заезд в игровое кино. «Кинопоезд» Лозницы (в отличие от медведкинского Кинопоезда) обнаружил действенность в предельно условном кино, кадрирующем, монтирующем экранную реальность в сгустках — концентрате (или мифологемах) физической реальности.

Ожидание персонажей документальных картин сменилось многосложным движением (камеры, героя, нарратива) в «Счастье моем».

«Поезд — один из первых киномифов, был прикреплен к истории и в сознании молодого Медведкина»[8]. Организованный в 1931 году его Кинопоезд стал «оперативно действующей фабрикой... и машиной, принявшей на себя функ-

---

[7] После того как в одной из версий сказки «Курочка-ряба» разбилось яичко, сгорела церковь «или даже вся деревня», а до того жители деревни разорвали церковные книги. — См.: Пропп В.Я. Фольклор и действительность, с. 246. В еще одной версии сказки «Курочка-ряба» девочка-внучка удавилась, не пережив разбитого яичка. Загадочным остается вопрос, почему дед с бабкой плачут, когда разбилось яичко, которое они били, били? Почему плачут, если разбить хотели?

[8] Изволов Н. Александр Медведкин и традиции русского кино. Заметки о становлении поэтики. — http://www.kinozapiski.ru/article/357/

ции человека, выпускающей фильмы, активно вступающие в диалог с людьми. Фильмы, обращенные напрямую именно к этому зрителю, фильмы про зрителя не были зеркальным отражением его жизни в том смысле, в каком была зеркальным отражением мира оперативная ранняя хроника... Фильмы Кинопоезда препарировали жизнь, включаясь в цепочку причинно-следственных отношений с реальными событиями и сами становились событиями. [...] Впервые обнаружилось, что экран — не зеркало, а трансформатор жизни. При просмотрах возникал странный эффект отчуждения зрителя посредством его интереса к самому себе: как человек, ежедневно слышащий свой голос, поражается звучанию его с магнитофона или, привыкнув видеть себя в зеркале, едва узнает на экране. [...] Странное сочетание официального статуса кинофабрики и полуофициального молчания прессы [...] сделало из него предшественника всех современных форм подпольного кино и андерграунда. Фильмы медведкинского Кинопоезда, как и остальные фильмы режиссера, в свое время фокусировавшие в себе все многообразие отношений, существующих между вещами внешнего мира, будучи разбросаны во времени и пространстве, стали смыслообразующими центрами, соединяющими прошлое и будущее»[9].

«Кинопоезд» Лозницы, который в грузовике дальнобойщика переехал границу документального кино, оставшись верным парадокументальной камере (оператор Олег Муту), выразительным и точным типажам, тоже внедрился в смыслообразующие центры прошлого/настоящего, неизменно отчуждающие зрителя. Ибо: «На зеркало неча пенять», даже если на экране актеры.

Самый главный, структурный миф, то есть «рассказ сакрального порядка»[10], на осмысление которого замахнулся Лозница, — это миф о природе человека, «социального животного». И снял фильм о распаде обыкновенного человека, который становится ложным героем, несмотря на благие намерения, военные победы, милость к падшим.

Так называемый «кризис гуманизма» обнажился в бытовой сказке с аналитической беспощадностью, как постфольклорная — «документальная» реальность, в которую легко поверить, но невозможно принять. Правда хорошо, а счастье лучше. Тем более — «Счастье мое».

Загадка этой сказки: как, каким образом лучшие в силу обстоятельств или немотивированно становятся худшими, а жертвы — палачами. Как перерождается человеческое в человеке.

Экран, не будучи зеркалом, все-таки зеркалит реальность, прошедшую обработку мифом о пространстве, в котором умаляется человек, превращаясь либо в жертву, либо в убийцу, разницы нет. Либо — в бессловесную серую массу. «Банальность зла» (как сказала бы Хана Арендт) — свидетельство бесполезного, но биологически воспроизводимого насилия канувших в это место. И — спасенных.

Экран становится не «трансформатором жизни» (как в Кинопоезде Медведкина), но документацией живучей мифологии, на которой зиждятся не фукциональные, а глубинные, иррациональные закономерности среды, доведенные режиссером-рационалистом до закономерностей структурных: социальных, культурных, антропологических.

«Ну, что же, — говорил он обычно во время трудности, — все равно счастье наступит исторически». И с покорностью наклонял унылую голову, которой уже нечего было думать» («Котлован»).

Катарсиса не будет.

---

[9] Там же.

[10] П р о п п В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки. — В сб.: «Фольклор и действительность», с.149.

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА:

«В свою мысль эмоции нельзя пускать»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Сергей Лозница

Сергей Сычев. На пресс-конференции после показа фильма я заметил, что вы говорите о своих неигровых работах с увлечением, даже с радостью. Но на вопросы об игровой картине «Счастье мое» вы отвечали с явной неохотой. Вы так по-разному относитесь к этим направлениям своего творчества?

Сергей Лозница. Думаю, тут дело вовсе не в жанре. Тут другое. Вопросы звучали несколько странные. Были и такие, которые меня изумили. Вы помните, с чего началась пресс-конференция? Одна возмущенная журналистка заявила: «Своим фильмом вы меня оскорбили!» Ну и как можно дальше продолжать разговор? Это же уровень «вороньей слободки». Попытка понять то, на что ты натолкнулся, подменяется декларацией своей эмоции.

С.Сычев. В ваших неигровых картинах между вами и материалом всегда чувствуется некоторая дистанция, как будто вы даже на крупных планах не приближаетесь к людям, которых снимаете. Но в «Счастье» я вдруг ощутил ту боль художника, которой не было раньше.

С.Лозница. Я слышал и иное мнение: в игровом фильме кто-то увидел холодный и отстраненный взгляд. Чтобы из этих двух мнений выбрать истину, необходимо понять, каким образом воплощается эмоциональное присутствие автора. Что говорит о том, что в фильме вдруг проявилось мое чувство боли?

С.Сычев. Давайте попробуем выделить основные черты ваших неигровых картин. Длинные планы, минимум движения в кадре, минимум реплик...

С.Лозница. Да, но это еще не дает оснований говорить об эмоциональности. Кстати, в фильме «Счастье мое» первое слово звучит только на седьмой минуте.

С.Сычев. О конфликте. В неигровых картинах он возникает только между зрителем и фильмом, в то время как в «Счастье моем» он содержится в самом произведении.
С.Лозница. В фильме «Пейзаж» вообще никакого конфликта нет, вы просто наблюдаете за людьми. В фильме «Счастье мое» есть конфликты в разных эпизодах, в том числе в двух ретроспекциях с трагическим финалом. Хорошо, допустим, но разве это говорит в пользу эмоциональности?
С.Сычев. Думаю, что конфликт на экране — это всегда более эмоционально, чем его отсутствие.
С.Лозница. Тогда я задам вопрос: в чем, по-вашему, главный конфликт фильма «Счастье мое»? Мы можем исключить из этого вопроса две ретроспекции, которые отличаются от всего фильма, в том числе прозрачностью структуры, манерой съемки, точностью и определенностью высказывания. Весь остальной фильм — это противостояние чего с чем?
С.Сычев. Мне показалось, что конфликт здесь — между личностями, каждая из которых не чувствует боли другой и поэтому легко эту боль причиняет.
С.Лозница. А я думаю, что это лишь одна из причин общего конфликта, который состоит в противопоставлении героя фильма пространству. На него действуют столкновения с разными персонажами в разных местах. И все эти персонажи представляют собой различные проявления чего-то одного.
С.Сычев. Вот это *одно* я для себя определил как бессмысленность и беспощадность, по Пушкину.
С.Лозница. Нет, не то. Здесь герой противостоит хору. Герой выезжает куда-то и постоянно попадает в ситуации, каждая из которых каким-либо образом его умаляет. Вот он, как бы между прочим, получает по башке. Эта сцена с тремя бродягами вполне фольклорная, мифологическая. Поэтому она воспринимается так естественно, не вызывает удивления. Смех — может быть. Хотя речь идет о том, чтобы походя нарушить строй чьей-то жизни и пойти дальше, совершенно не задумываясь, с фразой: «Напрасно парня побеспокоили». Конфликт, как мозаика, выстраивается из различных его проявлений. Поэтому два важных эпизода, в поле и на хуторе, стоят рядом. Один — комичный, второй — трагичный. Один и тот же эпизод (план, сцена) может быть прочитан и так, и этак. От этого жутковато. Во второй части фильма герой находится в состоянии... «вне сознания», я бы так это назвал. Мы не можем определить его состояние, не понимаем, что с ним происходит.
С.Сычев. Можем предположить. Мне показалось, что он отказывается сознавать, как Андрей Рублев отказывается говорить.
С.Лозница. Там это было осознанное действие, а здесь ему... отказали в возможности говорить! Он только ходит и смотрит — это все, что он может делать. Постепенно он начинает сталкиваться с такими ситуациями, когда окружающая среда наступает уже на его тело. Он получает в глаз, его трясет женщина, стирает его — я так назову ночную сцену. В тюрьме его тело заключают в узкие границы обезьянника. Кстати, в фильме все время выясняют имя. Там два вопроса: «Как проехать?» и «Как тебя зовут?» То есть: «Куда ты движешься?» и «Кто ты?» — очень важные вопросы, на которые практически никто не дает ответа.
С.Сычев. А как же вопрос «почему?».
С.Лозница. Он как раз не характерен, иначе бы мир вокруг нас менялся. Вот, собственно, и вся структура. В финале среда взрывается.
С.Сычев. Структура гораздо более сложная, чем в ваших прежних фильмах.
С.Лозница. Не знаю. Чрезвычайно сложная, полифоничная по звучанию структура в фильме «Представление», например.
С.Сычев. Тем не менее, «Счастье мое» многие критики не восприняли как целостное произведение и отметили, что фильм рассыпается.

С.Лозница. Им следует еще раз пересмотреть фильм и убедиться, что все в порядке.

С.Сычев. Все же композиция сложная. Вы как будто ставите себя под удар. Можно было от некоторых элементов отказаться, остеречься...

С.Лозница. «Ставить под удар», «остеречься», — когда я думаю о фильме, я такими категориями не мыслю. Меня не интересует страх. У фильма, у повествования, у идеи есть своя логика.

С.Сычев. Так все же: чем для вас отличается работа над игровым кино от работы над документальным?

С.Лозница. Материалом, который используется. Принцип построения фильма тот же.

С.Сычев. Не получилось у нас поговорить о проявленной в «Счастье моем» боли...

С.Лозница. Нет, я согласен, что фильм гораздо более эмоционален, чем прежние. Но как это определить? Чем это вызвано? Может, в неигровых картинах у меня никогда не было конкретных персонажей, только массы, группы людей...

С.Сычев. А как же «Северный свет»?

С.Лозница. Я специально делал этот фильм, чтобы порепетировать с непрофессиональными актерами, подойти к ним ближе. Но до этого я никогда не позволял себе приблизиться к персонажам настолько, чтобы говорить об интимном. Я считаю, что это слишком сильное вторжение в интимное поле. В жизни я пытаюсь держать дистанцию — и в кино тоже. Здесь, в игровой картине, я уже могу ее преодолеть.

С.Сычев. Как вы относитесь к выражению вашего собственного интимного поля?

С.Лозница. Я его никогда никому не показываю! Я о себе никому ничего не собираюсь рассказывать. Это — мое, и никого не касается.

С.Сычев. Значит, фильма типа «Флэшбэк» мы от вас никогда не дождемся?

С.Лозница. Никогда. У Милана Кундеры есть замечательная книга «Нарушенное завещание». Там изложена позиция, с которой я абсолютно согласен. Личное никого не должно интересовать. И оно все равно никому не было бы понятно — по онтологической причине.

С.Сычев. Мне говорили, что почти все ситуации в фильме «Счастье мое» документальны.

С.Лозница. В основе фильма — истории, которые мне рассказали знакомые или просто случайно встреченные люди. В некоторых историях я изменил финал, были и другие коррективы. В принципе это не имеет никакого значения. Все, во что мы можем поверить, можно в какой-то степени назвать документальным. Только это будет документация в каком-то ином смысле. Не буквально случившееся, но все-таки случившееся в нашем представлении о возможном проявлении окружающего нас пространства. В этом смысле любое творение есть истина и выдумка одновременно.

С.Сычев. Я думал, что вы разыграли те ситуации, с которыми столкнулись, работая над неигровыми картинами, но по разным причинам не включили их в фильмы.

С.Лозница. Нет, это было бы невозможно: как можно снять то, что уже случилось?

С.Сычев. А если это происходило у вас на глазах?

С.Лозница. В таких случаях нужно еще быть готовым к тому, чтобы успеть это заснять.

С.Сычев. В отношении трактовки фильма мне пришлось услышать такую версию: героя фильма закапывают в цемент в самом начале фильма, и весь свой путь он проделывает уже на том свете. Что вы думаете о возможности такой трактовки?

С.Лозница. Аргументы?

теплении. А у нас в этом году зима была минус тридцать пять. Так что никуда вы не денетесь от рефлекторной, подсознательно очень глубоко укорененной культурной принадлежности. Какими бы достижениями науки и техники вы ни пользовались, русские все равно останутся русскими, немцы — немцами, а французы — французами. Образ мыслей остается прежним, как бы ни стирались государственные границы. Он зависит от языка, от истории, от крови. Никто этого не переломит. Обогащение какое-то возможно, но серьезных изменений не произойдет.

С.Сычев. Не будете же вы утверждать, что в Москве и в той глубинке, где вы обычно снимаете кино, люди одинаковы?

С.Лозница. Я переформулирую вопрос: возможен ли у москвичей и у людей глубинки в каких-то ситуациях одинаковый образ действий? Да, возможен. Я не думаю, что существуют отличия.

С.Сычев. Может, это касается только пограничных ситуаций?

С.Лозница. Пограничная ситуация только помогает нам четче увидеть суть происходящего. Это смена фокуса.

С.Сычев. Почему вы занимались монтажным кино? Кажется, это реальность, которую вы не можете знать, — блокадный Ленинград или 60-е годы.

С.Лозница. Я имею дело не с реальностью, а с ее изображением. К нему я могу проявить свое отношение. Могу вступить с ним в контакт. Я посмотрел материал, получил от него сильное впечатление, из которого все впоследствии произросло. Так оно всегда и происходит. Что-то тебя задело, вращается все время в твоих мыслях. С этого все начинается.

С.Сычев. В чем разница между впечатлением и знанием?

С.Лозница. Это два разных понятия. Впечатление связано с эмоцией или совокупностью эмоций. Знание связано с пониманием того, что вызвало эмоцию, это отстранение от эмоций. В свою мысль эмоции нельзя пускать.

С.Сычев. Почему же тогда фильм «Счастье мое», который есть часть русской культуры, помимо впечатлений и эмоций у большинства зрителей не вызвал понимания того, откуда эти эмоции?

С.Лозница. Вы предлагаете мне, чтобы я разобрался с эмоцией зрителя, предложил ему способ суждения и еще потом за него и подумал? Александр Пятигорский как-то сказал, что проблема понимания — это проблема не говорящего, а слушающего. Я не могу дать образование всем зрителям. Видимо, нужно книжки почитать, подумать.

С.Сычев. Может, дело не в образовании, а в культуре?

С.Лозница. Нет, именно в образовании. Кино — это язык, это условные знаки, которые вы должны уметь расшифровать. Если вы покажете человеку, который никогда не видел кино, какой-нибудь фильм, пусть даже и этот, он в нем ничего не поймет. Есть музыка, которую понимают не все. Серьезную музыку, вообще-то, мало кто понимает. Ее нужно научиться понимать. Это труд. Если язык, которым ты пользуешься, сложнее, чем возможность понимания того, к кому ты обращаешься, то за того, к кому ты обращаешься, ты не ответствен.

С.Сычев. Почему же прежде, чем снимать игровое кино, то есть работать по специальности, вы сняли такое количество неигровых картин?

С.Лозница. Так случилось. Я хотел работать, но мне никто не предлагал финансирование, чтобы снимать игровые фильмы. Поэтому я делал неигровые. И еще потому, что мне это нравится.

Сочи

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН, СЕРГЕЙ ОСИПЬЯН:

«Про то, как мир дурачит человека»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Жанна Васильева. Фильм «Явление природы» создан по мотивам рассказов Юрия Коваля. Но мне бросилось в глаза сходство с Тургеневым. В фильме, на мой взгляд, просвечивает излюбленный мотив XIX века — природа и естественный человек. Я ошибаюсь?

Александр Лунгин. Честно говоря, про Тургенева мы не думали. Но герой Коваля — традиционный для русской литературы. Он лишний человек. Тип его эскапизма восходит куда-то к немецкому романтизму, и эти корни мы в конечном счете учитывали. Так что сравнение с Тургеневым тоже годится.

Сергей Осипьян, Александр Лунгин

Фото А.Колчевской

Сергей Осипьян. Вообще-то, так далеко — к Тургеневу — мы не шагали. Хотелось сделать что-то современное по языку. Образы природы в рассказах Юрия Коваля, с одной стороны, традиционные. Он вполне укладывается в ряд — от Тургенева до Пришвина. А с другой стороны, его поэтические описания природы в нашей литературе стоят особняком.

Ж.Васильева. Но насколько герой Коваля современен? Мне кажется, что его лирический тип — романтик — из другой эпохи человек.

С.Осипьян. Нашей задачей было добиться апгрейда героя 60-х годов. Нам показалось, что в конце нулевых стал актуальным герой 60-х. Все повторяется на каком-то новом витке. Нам было интересно выяснить, возможен ли такой герой в наших условиях. Поэтому у нас не много зацепок, привязок ко времени. Но все-таки они есть. Хоть жена и говорит мужу, что он турист с пишущей машинкой, но все-таки на пузо тот кладет «Макинтош». Быт наших персонажей абсолютно современен. Ничего специально архаического, тем более относящегося к 60—70-м годам, в картину мы не вносили. Никакого ретро себе не позволяли.

Ж.Васильева. Но речь все-таки вели о лишнем человеке или о романтике?

С.Осипьян. Я бы сказал — и о том, и о другом. Лишние люди оказались вполне актуальны. Может, даже не в нашем поколении, а в среде тех, кому 30—35. Просто сейчас люди по-другому свой эскапизм оформляют.

Ж.Васильева. Как дауншифтинг?

А.Лунгин. Я бы не стал противопоставлять романтического героя и лишнего человека. С моей точки зрения, это трансформация одного и того же типажа, который проходит через всю эпоху нового времени. Не важно, ездит человек в Индию или Таиланд, запирается у себя в имении или ходит с удочкой в кирзовых сапогах по полю.

«Явление природы»

Ж.Васильева. Но тогда почему вы не захотели акцентировать современность?

А.Лунгин. Хотелось, чтобы наш герой был в каких-то более простых и прямых отношениях с вещами и природой. Поэтому мы оставили тему Коваля.

И было очень важно, чтобы фильм не превратился в притчу. Мы и так балансируем на грани абстракции. Если бы начали вводить ретро, то фильм превратился бы в сложное иносказание. Поэтому мы стремились пройти по этой границе. Велеречивости не хотелось, потому что мы не ставили никакой педагогической задачи. Собственно, это фильм о разочаровании.

Ж.Васильева. Не о поражении, а о разочаровании?

С.Осипьян. И о разочаровании, и о поражении. Мы солидарны с этим героем. И потому избегали дидактики. Современное кино оставляет ощущение, будто фильмы снимают люди, которые знают, как надо жить. И пытаются, как опытные и хладнокровные врачи, препарировать действительность, показывая человечеству жалких персонажей. А Коваль как раз внутри ситуации. И лирика у него от этого пронзительная и настоящая; он себя не отделяет от мира.

Ж.Васильева. Как вы выбирали рассказы Коваля и как их связывали?

А.Лунгин. Мы взяли рассказы «Гроза на картофельном поле», «Вода с закрытыми глазами», «Четвертый венец». Они из разных серий, не объединены ни общим героем, ни сквозной интригой. Главное, что нам нужно было сделать — выстроить нетривиальную композицию, непрямую. С другой стороны, это было упражнение в стилизации. Важно было не стереть тонкое, нежное изображение природы и переживания человека, живущего в этом ландшафте. Главной похвалой для меня было то, что люди не всегда понимали, какой кусок наш, а какой Коваля....

Ж.Васильева. Хотя на самом деле у вас, видимо, по настроению получился не совсем ковалевский фильм.

С.Осипьян. Подбор рассказов был сложным процессом, потому что треугольника героев (Юрий, его жена и Вадим, его друг) у Коваля не существует. Сюжета такого нет, и героев таких нет. Они все придуманы. У Коваля герой — он сам, его лирическое alter ego. Кстати, мы опрометчиво назвали своего героя Юрий, не понимая, к чему это приведет. Юрий — такое архаичное, прекрасное имя, отсылающее к 1950—1970-м годам. Мы не имели в виду имя самого Коваля. А зрители подумали, что мы сняли биографическое эссе про Коваля...

Ж.Васильева. Ваш романтик к какому идеалу стремится? Может быть, просто нынешний лишний человек играет в «естественного»...

А.Лунгин. Нет, я не думаю, что современный человек готов занять руссоистскую позицию. Тем не менее оппозиция природного и городского, естественного и искусственного не может улетучиться, потому что внутри проекта Просвещения так задано, что человек так или иначе опирается на природу.

Наш герой считает, что если он ловит рыбу, то это само по себе хорошо и правильно; на самом деле на крючке находится он сам, а вовсе не рыба. И наш фильм, собственно, про это. Про то, как мир дурачит человека. Про волны осмысления, которые то подступают к нему и ему кажется, что он что-то понимает, то отступают, оставляя его ни с чем. Поэтому мы и говорим, что наш фильм про разочарование.

Впрочем, мы с удивлением обнаружили в конце съемок, что половина нашей съемочной группы считает, что это фильм с happy end.

Ж.Васильева. Никто же не умер...

А.Лунгин. В том-то все и дело. Никто не умер. Герой не застрелился. Мы хотели передать ощущение, довольно современное, когда ты так и не понимаешь, сданы тебе хорошие или плохие карты.

Ж.Васильева. Думаю, что Коваль писал свои рассказы немного с другим ощущением. Его проза слишком тонкая и нежная, а в кино атлетизм перебарывает эстетику.

Жесткость конструкции любовного треугольника контрастирует с волнами осмысления... Нет?

А.Лунгин. У нас изначально был замысел куда более сложного и большого фильма, где была точка схода Коваля и Шукшина. Но мы отказались от этого замысла, потому что такой фильм не могли снять. А что касается «треугольника», то он же мнимый.

С.Осипьян. Это его заблуждения.

А.Лунгин. Вообще, это фильм не про отношения мужчины, женщины и вечного третьего. И женщина в данном случае выступает как еще одна природная стихия. Агрессивная, каннибалистская... И для героя это еще одна попытка слиться с внешним миром, природой... Еще одна неудачная попытка.

Ж.Васильева. Когда вы упомянули Шукшина, стало немножко понятнее, откуда персонаж. В финале он, скорее, выступает в роли шукшинского чудика, чем в роли лишнего человека. Когда он заговорил о лешем, на мгновение даже показалось, что он и есть современный леший. Неприкаянный, потерянный, в которого никто не верит.

С.Осипьян. Он исследует природу и вдруг с удивлением осознает, что сам является ее частью.

А.Лунгин. Он стал кем-то новым и не заметил, как.

С.Осипьян. Он-то все ждет чудес от природы. И вдруг оказывается, что он сам пребывает в этом ряду чудес. Странное для него самого финальное превращение окончательно сбивает его с толку. Ему, наверное, хотелось бы стать облачком, кустом, жимолостью... Но не получается.

А.Лунгин. Фильм состоит из двух частей. То, что было с нашим героем до самоубийства, и то, что случилось после. Фильм меняется довольно сильно — и по цвету, и по манере съемки, и по действию.

Обычно такие фильмы снимаются в сильных ландшафтах, которые легко превращаются во внутренние гипнотические пейзажи. Если бы мы сняли фильм в калмыцкой степи или на крайнем Севере, в Исландии, не возникло бы никаких вопросов про характер отношений человека и природы. Это было бы очевидно с первого мгновения. А среди кустиков, молочая и золотой листвы этот сюжет представить довольно сложно.

Ж.Васильева. Вас интересовал контраст сладкой природы и горькой драмы, которую переживает человек?

А.Лунгин. В общем, да. Глеб Подгородинский, замечательный актер из Малого театра, который играл главную роль, требовал от нас объяснения финальной фразы про явление природы. Я рассказал историю про Вернера Гейзенберга. Когда Нильс Бор и Вернер Гейзенберг создавали то, что потом стало называться копенгагенской интерпретацией квантовой теории, Гейзенберг жил у Бора. Точнее, в его гостевом доме. До ночи они обсуждали свою теорию, а потом Гейзенберг выходил в сад и шел к себе. Позднее в воспоминаниях он напишет, что в Копенгагене всегда лил дождь. Он шел через сад, смотрел на капли дождя на ветвях деревьев и на отражение луны в них и думал: «Боже, неужели природа действительно настолько абсурдна, как она предстает в квантовом эксперименте?»

С.Осипьян. А для меня в фильме поворотной сценой оказывается эротическая. Еще до грозы этот прекрасный, пасторальный мир вдруг взрывается. Соприкосновение героя с природой происходит в тесной постели. Там вдруг вырывается природная витальная энергия. Меняется и тональность фильма, и интонация. Этот эпизод задает новый вектор сюжету, превращая пасторальную историю в напряженную.

Ж.Васильева. Природная стихия — страсти самого человека?

С.Осипьян. Ну, мы во многом на женщин грешим. Женщина у нас очень естественна. Она, его жена, хочет простых вещей и задает ему простые вопросы, на которые у него уже давно нет никаких ответов. Она не против того, чтобы жить с ним в деревне. Она не какая-нибудь избалованная городская мегера: принимает мир таким, какой он есть.

Нам хотелось рассказать историю про то, что единственный человек, который не умещается в естественный мир природы, — как раз тот, кто больше всего его взыскует.

Ж.Васильева. Вообще-то, историю про агрессивную женскую природу недавно снял один известный датчанин...

А.Лунгин. Ну да. Когда мы посмотрели фильм «Антихрист», увидели, как фон Триер с помощью нетривиальной оптики демонизирует лес, то подумали, что можем снять весь наш фильм в лесу. Это бы сильно удешевило производство. Но мы сделали совершенно по-другому, и тем не менее какие-то мотивы явно оттуда, от фон Триера. И общая концепция природы — как женского каннибалистского начала — пришла оттуда. И даже сцена секса. Честно говоря, был проект куда более жесткой сцены. Но мы понимали, что не имеем права разойтись с поэтическим строем Коваля. Поэтому мы ограничили в притязаниях...

Ж.Васильева. ... свою агрессивную мужскую природу...

А.Лунгин. Для фильма это, наверное, лучше.

С.Осипьян. Секс у нас, честно говоря, достаточно отстраненный. Персонажи даже ни разу не целуются в этой сцене. Здесь на сто процентов сыграли преимущества съемки фотоаппаратом. Фотоаппарат — это ведь крошечная камера. Не было ни осветителей, ничего, что сопровождает съемку и создает не-

ловкость при съемке эротических сцен. Зато была возможность подойти так близко к происходящему, максимально насколько возможно.

Ж.Васильева. Но фотоаппарат вместо камеры появился не из-за эротической сцены?

А.Лунгин. Нет, конечно. Сценарий был написан в самом конце лета. Мы понимали, что если мы не хотим пропускать год, то картина должна быть снята не дольше, чем за двадцать съемочных дней. Понадобилась техника, которая позволит это сделать. И мы выбрали фотоаппарат.

Ж.Васильева. То есть вы шли не от идеи, а от внешних условий?

А.Лунгин. В общем, да. Во многом это был, конечно, чистый эксперимент. У нас не было финансирования — нам помогали друзья, родственники. Это был наш режиссерский дебют. И первый раз в России полнометражный художественный фильм снимался фотоаппаратом. Никто не мог с уверенностью сказать, получится у нас фильм или останется попыткой весело провести время.

С.Осипьян. Фотоаппарат дает изображение, не похожее ни на кинокадр, ни на видеосъемку. Мы пытались применить его особенности для нашей истории.

А.Лунгин. Должен сказать, что когда увидел первые снятые кадры, пришел в ужас. Получалось слишком ярко, слишком красиво, слишком пестро. А красота — очень опасная штука.

У нас было два этапа цветокоррекции. Первый — традиционный: мы пытались приладить изображение к каноническому, которое обычно получается при съемке кинокамерой. Второй — когда мы поняли, что нужно, наоборот, акцентировать видеоизображение; объективность, можно даже сказать — гиперреалистичность кадра, которую дает съемка на фотоаппарат, оказалась очень уместной.

В отличие от Сергея, я-то считаю принципиальной сцену безмерного, затянутого прохода героя по золотой траве к дому. Мы долго пытались приглушить яркость цвета, яростное горение золотой осени в кадре, но в результате оставили все как есть. Агрессивная, почти кичевая красота природы соотносилась с атакой на героя внешнего мира. Она стала важнейшим элементом конструкции фильма.

С.Осипьян. Фотоаппарат дает невероятную четкость конкретных деталей. В кадре можно рассмотреть каждую травинку, каждое семечко. Если проводить параллель с изобразительным искусством, то кадр напоминает скорее гравюру, чем живопись. Мы попытались растворить нашего героя среди этих внятных завитков травы, листвы, деревьев... Иными словами, фотоаппарат сохраняет ощущение документальной объективности видео, но при этом появляются фантастические оптические эффекты. Хотя, надо добавить, что большей частью этих эффектов мы обязаны, вероятно, не столько фотоаппарату, сколько оператору Роману Васьянову и его экспериментам с оптикой. Иными словами, это фотоаппарат плюс Васьянов...

А.Лунгин. Мы рановато начали снимать этот фильм. Сейчас выпустили новые прошивки для этого фотоаппарата и много всякой всячины. А когда мы закончили съемку, никто даже не знал, как пересчитывать кадры. Фотоаппарат снимает 29—30 кадров в секунду. Формат в нашем кино — 24 кадра в секунду. Для ТВ — 25 кадров в секунду. Нужно было как-то перевести съемку в общепринятый формат. Каждый, с кем мы обсуждали эту проблему, предлагал свой вариант решения. Никто толком не знал ответа...

С.Осипьян. Собственно, первый раз мы увидели свой фильм в ночь перед первым показом на «Кинотавре». До этого момента не были уверены, сделали мы кино или нет. Технология никем не была опробована. И люди, которые делали «перевод», волновались не меньше нашего. Так что это большая удача — что они не ошиблись.

Ж.Васильева. Кстати, о показе в кинотеатре. Как вы собираетесь прокатывать фильм?

С.Осипьян. Это оказалось самой главной проблемой. Видимо, прокат нам придется как-то самим организовывать. У нас ведь прокат обеспечен только для американского кинематографа.

А.Лунгин. Дело еще в том, что мы неожиданно для себя оказались на переднем фронте прогресса. Тот носитель, на котором существует фильм сейчас, может быть использован лишь в залах, приспособленных для демонстрации 3D фильмов.

С.Осипьян. Прокатчики, условно говоря, должны выбирать между нашим фильмом и «Аватаром» или «Шреком». Расклад сил, увы, несколько не в нашу пользу.

Меньше всего мы ожидали, что снимем цифровое кино XXI века. Но фактически наше «Явление природы» прошло тот же самый технологический путь, что все суперсовременные фильмы. Теперь осталось последнее испытание — собираемся напечатать фильм на пленке. Очень интересно, как он будет выглядеть.

А.Лунгин. Речь идет об одной-двух копиях. Для российских прокатных компаний это слишком маленький масштаб. Никому не интересно заниматься фильмом, который соберет, может, тысяч 50 долларов. А для нашего бюджета это существенные деньги.

С.Осипьян. Надеемся, на показы на всем известных площадках: «Пионер», «35 мм»...

Ж.Васильева. И напоследок расскажите, как у вас происходило разделение труда.

С.Осипьян. У нас был общий проект «Парни с Марса», на котором мы съели свой пуд соли, он не получился. Потом мы очень много сил угрохали в сценарий «Явления природы», и процесс его обсуждения незаметно перешел в стадию съемки.

А.Лунгин. Режиссура — прежде всего умение организовать ситуацию, в которой все работает само собой. Во всяком случае, это не вопрос амбиций.

С.Осипьян. Я вообще не представляю, как делать кино в одиночку. У каждого члена группы есть возможность поговорить, отвести другого в сторонку и спросить: «Слушай, а что мы тут снимаем?» А режиссер куда отойдет, с кем поговорит — с небесами? А когда нас двое, есть, к кому обратиться и с кем поругаться... И если партнеры способны достаточно долго выносить друг друга, то и вопросов нет. Но это уже проблема человеческих отношений. С профессиональной точки зрения, вместе все делать гораздо легче, интереснее...

А.Лунгин. И веселее.

Иван Шишкин.
«На севере
диком».
1891

«С вами не соскучишься»

«ИСКУССТВО КИНО» И VARIETY: ВЗГЛЯД НА РОССИЙСКИЙ КИНОПРОЦЕСС

Год назад дискуссия, организованная «Искусством кино» в Сочи, называлась «Как мы готовим кризис в кино». Его приближение все тогда чувствовали, он и произошел, как и целый ряд последующих драматических процессов, изменивших государственную политику в отечественной киноидустрии. Событие, можно сказать, двадцатилетнего масштаба, сопоставимое с преобразованиями начала 90-х годов.

Наряду с сотрудниками и авторами журнала «Искусство кино» свое мнение по поводу происходящих в российском кино процессов высказывают Ник Холдсворт (Variety, Hollywood Reporter), Лесли Фельперин (Variety) и Жоэль Шапрон (Unifrance), представляющие то, как эти перемены видятся из Лос-Анджелеса, Лондона и Парижа.

Даниил Дондурей. Моя личная гипотеза: мы присутствуем — это особенно проявилось в последний год — при захватывающей схватке между квазисоветской — нерыночной — системой существования кинематографа в России и собственно рыночной. Драма заключается в том, что наше государство играет одновременно за обе команды: за сохранение как одной, так и другой модели развития российской киноиндустрии. У нас ведь обычно речь идет в основном о производстве, о деньгах, предназначенных для создания фильмов, о том, как их распределять, осваивать, как можно ближе подойти к этим средствам — и в авторском, и в коммерческом кино. Не учитывается очень важный момент, связанный с тем, что несколько лет назад здесь начался принципиально новый этап развития.

Во-первых, большие медийные холдинги — Первый канал, «Россия», «Профмедиа», «Газпроммедиа» и другие — стали снимать кино. Не случайно их представителей, за редким исключением, нет на наших дискуссиях. Они с нами ничего не собираются обсуждать. Их продукция между 2006 и 2009 годами занимала первые строчки в рейтингах, они направляют на ее продвижение огромные средства. Тут мы имеет дело с системным обновлением киноиндустрии, касающимся всех ее двенадцати-тринадцати элементов.

Очень странно, что руководители правительственного Совета по кино и Фонда финансовой и социальной поддержки отечественной киноиндустрии стали заявлять о том, что намереваются заниматься экономической помощью, не проведя вначале анализ идущих здесь процессов, а без этого как понять природу, проблемы сложившейся в индустрии ситуации? Нам, кине-

---

Фрагменты дискуссии, состоявшейся на «Кинотавре»-2010 в Сочи.

матографистам, сказали: мы не можем ничего рассказать вам о положении вещей, поскольку в разное время было разное количество залов. Потом объявили о неких баллах, полученных теми кинокомпаниями, которые раньше других пришли на рынок, чаще участвовали в фестивалях, и о нескольких других искусственных критериях. Хотя количество залов между 2007 и 2009 годами у нас практически не изменилось, разница менее десяти процентов. Объем производимых фильмов тоже был одинаковым, как и количество тех картин, что оказывались в прокате: по 78 названий в год. И объем денег, которые тратились на кино, примерно один и тот же. Удивительно, повторяю, что убедительного анализа экономической ситуации не было проведено. В том числе и теми политическими силами, которые прошлой зимой приняли решение об изменении всей системы государственной политики в этой сфере.

А ведь за три года произошла почти полная смена актуальных режиссеров, и не только в авторском кино. Сегодня любой отборщик международного фестиваля, да и, в сущности, каждый, кто будет писать о российском кино в мире, в первую очередь интересуется теми режиссерами, фильмы которых присутствовали на «Кинотавре» в 2008-м, 2009-м и, видимо, в 2010-м годах. Не случайно, что каждые два фильма из трех, по крайней мере в этом году, — дебюты.

Лишь один человек интересовался сдвигами, процессами, идущими здесь, и задавал самые профессиональные вопросы. Это премьер-министр Российской Федерации. Он сказал, что ему кажется, что деньги идут за талантом, а не наоборот, что российское кино должно быть конкурентоспособным, что за столом, где обсуждались эти проблемы, он мог бы найти ту небольшую сумму — двести тысяч долларов, которые, по мнению экспертов, необходимы для введения единой системы контроля за билетным хозяйством. Отвечать на вопросы Владимира Путина было некому.

В последние годы произошла индустриальная катастрофа — потеря связи со зрителем во всех сегментах российского внутреннего кинорынка. Вы знаете, что для отечественных лент на родном рынке есть всего три окна для показа: с 25 декабря по 15 января, с 25 апреля по 10 мая и еще одно, подвижное, осенью. Только в эти амбразуры владельцы кинозалов готовы ставить нашу продукцию. Первые строчки рейтинга утеряны, российский фильм в этом году появляется только на седьмом месте боксоффиса — я имею в виду «Нашу Рашу. Яйца судьбы». И еще один — «Черная молния» — на девятом. Массовая аудитория уходит. Падение интереса — с 27 процентов от общих сборов в 2008 году до 17 процентов (за первые восемь месяцев) в 2010-м.

Кинотеатральный зритель не находит для себя интереса ни в одном из типов российской продукции, включая недавно модные блокбастеры. Практически не существует мейнстрима, аудитория авторского кино за все эти годы тем более разрушена. Не было ни внятной государственной политики, ни поддержки тех людей, которые занимаются инвестициями, — а это, помимо бюджетных средств, по двести миллионов долларов в каждый из последних четырех лет.

Осуществился невероятно опасный репутационный сбой по отношению к отечественному кино в сознании всех групп зрителей. Государство, вместо того чтобы осознать его причины и наметить программу действий в этом направлении, сделало шаг в обратном — антирыночном направлении. Приходят в правительство народные артисты и объясняют, как надо «правильно» делать, ну а там без какой-либо экспертизы согласны, что сделать нужно именно так, как советуют знаменитости.

Как известно, была вброшена идея необходимой поддержки российских мейджоров, которые призваны спасти национальную индустрию, обеспечить появление правильного коммерческого кино с патриотическим контентом. У «больших дядей», дескать, появятся большие ресурсы, они значительно лучше, чем министерство, справятся с чрезвычайно рискованной задачей, связанной с подготовкой, селекцией, запуском, продвижением наших картин на экраны родной страны. Руководители новых структур говорят: мы

появились с одной целью — предоставление помощи. А разбираться с тем, как были потрачены бюджетные средства, обсуждать и анализировать происходящее начнем только по итогам 2012 года.

Когда произносят интеллигентское: «Давайте не будем говорить о деньгах, только об искусстве» — это, конечно же, благородная дымовая завеса для того, чтобы не решать острые проблемы. Какой бы ни была прошлая система, она производила ежегодно сто десять фильмов, аккумулировала триста миллионов долларов, восемьдесят лент выпускала в прокат. Да, она не приносила деньги, потому что не устроена таким образом, чтобы нацелить систему на конечный результат — интерес зрителя на то, чтобы все элементы киноиндустрии поддерживали друг друга.

Церемония открытия кинофестиваля

Источник конфликтов нашей киноиндустрии заключался, кроме прочего, в том, что абсолютно все участники рынка — руководители министерства, продюсерские гильдии, другие профессиональные организации — три последних года боялись предложить какие-нибудь проекты обновления. Из-за своих внутренних, цеховых, чиновничьих, личных страхов. Уверен, у них были проектные идеи, но они не обсуждались. Нынешние организационные конвульсии произошли именно из-за внутренней неготовности большинства киноструктур отвечать на вызовы времени, требования индустрии, международной конкуренции. Люди российского кино просто отстали от времени. Президент Олимпийского комитета Российской Федерации Александр Жуков, будучи председателем Попечительского совета Фонда, даже ни разу не выступил по этому поводу.

Киноиндустрия была искусственно разделена на два мощных неравноправных сегмента — один обращенный к как бы коммерческому кино, и второй — к некоммерческому. Но в этом случае было бы так естественно создать параллельно Фонду Национальный институт киноискусства, какие существуют в большинстве европейских стран. Министерство культуры так и не решилось вслух произнести хотя бы какие-то слова, направленные на поддержку авторского кино. А вот волюнтаристским способом страховать сверхрискованную деятельность восьми «доказавших свою состоятельность» кинокомпаний — пожалуйста. Таким образом была назначена своего рода кинематографическая знать — как при Екатерине II, — которая была помещена в неравное с другими положение. Это абсолютно нерыночная философия, проигравшая во всех странах мира. Это так же, как создавать монополии, — бессмысленная и неэффективная история.

Одновременно мы лишились площадок представления мнений профессионального сообщества в структурах власти по поводу происходящих реформ. Союз кинематографистов стал клановой, однопартийной организацией, разные точки зрения там присутствовать теперь не могут, консенсус не ищется. Дума, как известно, тоже не «место для дискуссий». У нас не существует ни программ поддержки кинотеатров, которые показывают авторское кино, ни программ убыстрения неотвратимой цифровой революции, ни программ, связанных с кинообслуживанием жителей городов с населением менее трехсот тысяч.

Все дискуссии, да и сами фильмы здесь, на «Кинотавре», показали: у советской модели шансов уже нет. Можно задержать ее на два года или на четыре, если рыночные отношения в нашей стране будут тормозиться. Но нет ни одной силы, которая может противостоять требованиям подлинной конкуренции. Не понимать это — значит потерять любые ресурсы развития как коммерческого, так и авторского кино... Даже Сергей Толстиков, директор нового Фонда, сегодня понимает, что символический капитал не находится только в том месте, за которое он отвечает. Не в тех фильмах, которые назначены собирать кассу, которые призваны смотреть зрители. В рыночной системе неистребима большая степень свободы. С одной стороны, авторское кино не собирает и десяти процентов денег, но с другой — обладает колоссальным символическим капиталом. Люди обсуждают, переживают, записывают в историю именно те фильмы, которые, казалось бы, в кинотеатрах мало кто смотрит. Это совсем не простая проблема.

У нас никогда не обсуждается даже экономическая задача: десять миллиардов рублей мы потратили в минувшем году на российское кино, а собрали только два. Где мы взяли, возьмем в будущем году еще восемь? Кто за это заплатит? Ведь, как известно, государство реально возмещает индустрии меньше четырех. Где взять остальные? Лохов больше не будет. Быть может, американские компании в скором времени начнут здесь использовать режиссеров с раскрученными именами для того, чтобы снимать те фильмы, которые будут смотреть российские зрители. А кто вообще он такой — кинозритель? Сегодня он принадлежит по меньшей мере трем «народам», которые вообще

даже не встречаются друг с другом, — те, кто ходит в кинотеатры, те, кто смотрит кино по телевизору, и те, кто будет смотреть фильмы, премированные фестивалем «Кинотавр». Мы не знаем их ожиданий, различий, будущих мутаций. Что с этими аудиториями в нашей стране происходит? Нет даже попыток публичного обсуждения этих проблем.

Я хочу выразить огромную благодарность фестивалю «Кинотавр», поскольку сегодня, мне кажется, это единственное место, где мы можем говорить о многом серьезно. В Москве такого места — и времени — за год не нашлось.

Итак, можно три миллиарда рублей отнять у Минкульта, закачать в несколько компаний. Но скоро эти деньги не будут играть значимой роли. Для конкретного продюсера они, конечно, будут важны, но для индустрии, для макропроцессов эти субсидии станут несущественными. Особенно в условиях, когда телеканалы еще более серьезно пойдут в киноиндустрию, поскольку им вследствие цифровой революции нужен океан контента — ведь каналов будет сто пятьдесят — двести. Кроме того, я думаю, что в ближайшее время, вне государственной поддержки, вне любых фондов так или иначе будут возникать жизнеспособные способы страхования коммерческих рисков, связанных с адекватно финансируемым производством фильмов. Здесь начнет возникать настоящая рыночная инфраструктура, не построенная на том, что я получу немножечко «бесплатных» денег и решу все свои проблемы. Когда все эти процессы встретятся, где-то, надеюсь, к 2015 году, есть надежда, что мы не будем обсуждать тему «Как мы готовили кризис в кино».

Ник Холдсворт. В большинстве стран Европы существуют системы финансирования, признающие значимость артхауса для национальной культуры. Глядя на российскую киноиндустрию со стороны, я вижу, что в последние годы кино здесь в основном финансировалось государством. Можно спорить о преимуществах и недостатках такой системы, но дело не только в этом. Мне кажется, в российском кино, независимо от того, кто или что его финансирует, существуют проблемы в сфере драматургии: авторам не удается рассказывать истории, которые могли бы странствовать по миру и быть понятными не только вашему зрителю. Создается впечатление, что российские авторы буквально одержимы интроспекцией, очень закрытыми темами. Я не говорю, что это плохо, но фильмы зачастую сделаны так, что оказываются неспособными находить общий язык со своим зрителем и в результате остаются недоступны для восприятия извне.

В этом году в конкурсе Каннского фестиваля участвовали две российские картины. Первая — раздутый до невероятных размеров националистический проект Никиты Михалкова, который, несомненно, не стал хитом у собственной публики и вряд ли бы смог стать таковым для аудитории международной; вторая — картина Сергея Лозницы, снятая на русском языке и о России, хотя сам фильм официально представлял Украину, Германию и Нидерланды. Лознице, на мой взгляд, удалось рассказать историю, которая могла бы быть интересна и понятна зарубежной аудитории, правда, возможно, только фестивальной, поскольку темы в ней также сугубо российские, очень интроспективные, притчевые, а манера повествования сложна для иностранного зрителя. Я не уверен, что западный человек сможет правильно понять эту картину, не обладая глубокими знаниями вашей истории и культуры, а у большинства такого багажа нет. Так что мне не кажется, что дело исключительно в финансовых проблемах, думаю, гораздо важнее заниматься разработкой сюжетов, совершенствовать сценарии, думать о потенциальной аудитории, а также о том, как внятно рассказать историю, для понимания которой зрителю не обязательно обладать глубинными познаниями в той или иной области.

Одним из наиболее значимых качеств российского артхауса последних лет является его мрачность, закрытость и непроницаемость. Режиссеры зачастую исследуют острые, не слишком приятные темы и при этом облекают их в сложную форму, недоступную для понимания людей, не знакомых с особенностями русской культуры.

Я считаю, что кризис финансирования может сыграть положительную роль в развитии кино. Возможно, он станет стимулом для драматургов и сценаристов, которые будут вынуждены начать писать истории по-другому, так, чтобы их было легко продавать, чтобы они могли заинтересовать людей. Не вижу веских причин, по которым атхаусные картины должны смотреть лишь гости фестивалей в Сочи, Канне или Берлине. Арткино должно быть доступно гораздо более широкой аудитории. Возможно, отсутствие легкого доступа к государственным средствам может стать позитивным фактором в развитии авторского кино. Это бросает режиссерам вызов. Им придется искать способы привлечения людей для работы над проектом, находить тех, кто будет его финансировать при условии, что он будет иметь успех у определенной части публики — будь то коммерческое или арткино. А иначе российский кинематограф будет загнан в некое гетто, где увидеть, понять и оценить его сможет лишь очень узкий круг зрителей.

Лесли Фельперин. Уже около шести лет я постоянно приезжаю на «Кинотавр» и всегда с удовольствием смотрю картины. Фестиваль дает отличную возможность составить достаточно полное, хоть и не исчерпывающее представление о том, что происходит в современном российском кинематографе. Я понимаю, отборщики конкурса несут огромную ответственность, перед ними стоит нелегкая задача. Обычно мне очень нравится, как составлена программа, всегда находится четыре-пять фильмов, с которыми хочется работать дальше, ради них действительно стоило приехать в Сочи. Возможно, я сужу об этом с очень эгоистической точки зрения, поскольку пишу для отраслевого издания, целевая аудитория которого не более десяти тысяч читателей во всем мире — это люди, интересующиеся кино как сферой бизнеса. В моем представлении идеальный читатель Variety — это, возможно, руководитель небольшой дистрибьюторской компании в Англии, Италии или Аргентине, заинтересованный в прокате артхауса.

Я критик и пишу только рецензии на фильмы, Ник Холдсворт занимается репортажами и статьями. Каждый раз, когда я размышляю о фильме, я задумываюсь о том, сможет ли он выйти за пределы своей страны, захотят ли компании купить его и показать зарубежной аудитории. И хотя в этом году здесь, на фестивале, я увидела несколько отличных картин, я все же согласна с Ником в том, что российский артхаус невероятно замкнут в себе. Можно сказать, он чересчур изыскан. Я не перестаю поражаться этому. Мне кажется, в диапазоне современного российского кино существует лишь два полюса. И иногда я жалею, что мне не удалось посмотреть фильмы противоположной направленности.

Конкурсные картины в целом можно охарактеризовать как экстремальный артхаус, в то время как в других залах показывают хиты последнего полугодия, то есть новые фильмы, рассчитанные на массовую аудиторию. Иногда мне, опять же из эгоистических соображений, очень хочется взглянуть на то, что действительно пользуется успехом, что смотрят люди в вашей стране. Но я ясно вижу, что в России практически нет так называемого промежуточного кино, того, которое так хорошо удается французам и отчасти англичанам.

У нас была создана особая система финансирования, специально разработанная для Англии, хотя недавно в ней произошли изменения. Существует организация под названием Британский совет по кинематографии, до недавнего времени состоявшая из нескольких фондов, которые затем объединили в один. Основной фонд финансировал производство средне- и крупнобюджетных картин, при этом решения принимались с учетом особенностей каждого конкретного проекта: сможет ли он привлечь широкую аудиторию, возникнут ли дополнительные расходы и так далее. Так был выработан особый алгоритм сопоставления фактической стоимости проекта и его коммерческого потенциала. Примерно так же устроена голливудская система — ставку делают на блокбастеры и фильмы, обладающие большим потенциалом. При этом финансирование идет из частных ресурсов. Но система гос-

финансирования может дать некоторым фильмам шанс пробиться, ведь иногда им требуется небольшая дополнительная поддержка.

У нас также существовал фонд поддержки более тонкого, сложного и неоднозначного — артхаусного кино. Важно отметить, что, помимо финансирования производства, этот фонд был нацелен на развитие кинематографа. Выделялись средства для сценаристов, продюсеров, чтобы они могли работать над проектами, «полировать» сценарии, доводить их до совершенства, насколько это возможно, максимально подготовиться к производственному процессу.

Мне кажется, такая стратификация и понимание того, на какой сегмент аудитории нацелен фильм, очень помогли английской киноиндустрии. Помимо вышеназванных организаций были также фонды дистрибьюции и рекламы — все это облегчало путь фильмов к зрителям. Конечно, иногда разгорались споры по поводу картин, явно мейнстримных, которые получали дополнительное финансирование на печать многочисленных афиш и размещение их на улицах Лондона. Каждый раз решения принимаются с учетом особенностей конкретного проекта. А споры и дебаты в этой сфере будут продолжаться всегда.

У меня создается впечатление, что в России споры идут главным образом о том, кто министру друг, а кто — нет, что все завязано на кумовстве и каких-то глубоко внутренних приятельских и производственных связях. Хотя, на самом деле, и в Англии, и вообще на Западе все то же самое. Но там, по крайней мере, есть иллюзия демократии в сфере общественного финансирования. Конечно, реклама, промоушн помогают картинам найти своего зрителя, но у нас есть те же проблемы, что и у вас. Мне кажется, основное упущение российской индустрии — отсутствие некоей «нейтральной территории», золотой середины, фильмов для образованных представителей среднего класса, для людей, любящих и ценящих хорошие истории, но не слишком перегруженные, не слишком туманные. Уровень профессионального мастерства российских кинематографистов очень высок, с технической стороны фильмы сняты потрясающе, в России сейчас действительно работают одни из лучших операторов в мире. У вас есть фантастически талантливые актеры, которые, даже работая с минимальным материалом, буквально творят чудеса. Но я говорю о коммерческом потенциале российских фильмов, о возможности их продвижения на мировой рынок, а также об успехе у российской аудитории.

Здесь, мне кажется, главная проблема кроется именно в сценариях — они слишком эллиптические, почти герметично запаяны, слишком увлечены и очарованы собственной непроницаемостью, таинственностью. Иногда режиссура откровенно иррациональна, раньше были и проблемы со звуком, теперь все стало гораздо лучше. Главное — необходима работа над сюжетами, нужно разрабатывать их, сделать чуть более доступными для восприятия. Я не говорю о чрезмерном упрощении. Но, возможно, стоит попробовать найти некий компромисс, уравновесить противоположные полюса спектра, это может оказаться очень полезным. Как достичь этого, учитывая сложившуюся сейчас трудную ситуацию, когда мейджоры грозят подмять под себя индустрию и оставить артхаус без средств к существованию? Даниил привел слова Путина, что талант всегда найдет деньги, но так происходит далеко не всегда, иногда таланту нужна поддержка, забота. Но это уже более глубокая общекультурная проблема, которую должны обсуждать в прессе и в обществе в целом. Если люди хотят видеть в кино истории, обращенные к ним напрямую, затрагивающие их лично, вступающие с ними в диалог, они должны заявить об этом, хотя, возможно, в сложившейся ситуации с прессой это пока непосильная задача.

Елена Стишова. Я считаю, что у нас — плохо-бедно — фильмы есть, а вот кино как креативный саморазвивающийся процесс все никак не складывается. Понятие «кинопроцесс» я использую в том классическом смысле понимания художественного процесса, к которому приучила нас русская культура. Я пыталась найти в Интернете, что по этому поводу говорят американцы, англи-

чане, но дальше filmmaking не продвинулась. Возможно, это наша национальная особенность — все на свете усложнять вместо того, чтобы довольствоваться номинальными смыслами. По мне, кинопроцесс — не только производство фильмов и их прокат. Это понятие многослойное, интегрированное, куда входят и создание картин, и продвижение, и обратная связь со зрителем, и отношения в профессиональной среде, и критический анализ фильма. Его эстетическая, рекреационная и общественная функции и еще много чего. Словом, кинопроцесс — это устоявшаяся многоаспектная структура, обладающая потенцией саморазвития.

С тех пор как мы живем без идеологической цензуры, завели институт продюсеров и вроде бы имеем все необходимое и достаточное для расцвета киноискусства, — он все не наступает, а сошедший на нет советский кинопроцесс не возрождается на обновленной почве.

Почему?

Во-первых, рухнул прокат отечественного кино. Мы потеряли два поколения зрителей и продолжаем их терять — с нелегкой руки диких дистрибьюторов молодежь подсела на киношку самого низкого пошиба. Мы докатились до того, что сегодняшняя публика ничего сложнее, чем «Любовь-морковь» и «Наша Раша. Яйца судьбы» смотреть не хочет, хуже того, боюсь, просто не может. А это, как ни крути, диагноз. Процесс дебилизации запущен давно и уже дал свои плоды. Это стало серьезной культурной проблемой. Выдающиеся произведения, фильмы-события, которые смотрит вся Европа, у нас даже в ограниченном артхаусном прокате проваливаются, их крутят в пустых залах. А ведь кинопроцесса без зрителя, без обратной связи с ним быть не может. В свое время Василий Шукшин писал: «Завяжись узлом, но не кричи в пустом зале». Увы, рыночная ситуация в нашем варианте и эту максиму перечеркнула. Ибо масса фильмов снимается вовсе не для зрителя, а для отмывания денег или с более хитрыми коммерческими целями.

С этим надо что-то делать — и радикально. Я предложила бы ввести в высшей школе film studies дисциплину, которая преподается во всех университетах Европы и Америки. Кино — что тут спорить — давно уже стало частью мировой культуры. Если в гуманитарных вузах не преподается мировое кино, такое общество трудно назвать цивилизованным. В одном отдельно взятом городе, а именно в Перми, известному режиссеру-документалисту Павлу Печенкину удалось решить эту проблему. Сейчас даже в технических вузах этого города преподается киноискусство — идея пришлась ко двору. Пермь, где проводится международный фестиваль документального кино, стала культурной столицей во многом благодаря кинематографически образованному зрителю.

То, что мы имеем сегодня, я называю «кинематографом одиночек». У нас есть интересные фильмы и талантливые авторы, замеченные на международных фестивалях. Однако основной проблемы — востребованности наших картин у российского же зрителя — факт фестивального успеха не решает. Отечественное кино последнего двадцатилетия так и не достигло качества, которое делает кинематограф частью духовной культуры народа.

Кино одиночек — это искусство людей, притерпевшихся к тотальной декоммуникации. Ослабление творческих связей в среде мастеров эту среду аннигилирует, обесценивает, лишает коллективной воли и профессиональной силы. И тормозит становление кинопроцесса. Если он пошел, то возникает перекличка между фильмами, эстетическая полемика, образуются стилевые и жанровые потоки, спонтанно рождаются неожиданные векторы.

Двадцать лет я бываю на «Кинотавре» и всегда жду, что именно здесь, на Открытом российском кинофестивале, случится что-то такое, с чего все начнется, и мы выйдем на большак зрелого системного кинопроцесса. И такие ситуации на «Кинотавре» были.

Отчетливо помню, что произошло в конкурсе 1995 года, когда сошлись три картины: «Мусульманин» Владимира Хотиненко, «Особенности нацио-

нальной охоты» Александра Рогожкина и «Время печали еще не пришло» Сергея Сельянова — его последняя режиссерская работа. Три ленты, жанрово разные, будто сговорившись, рефлексировали, в общем-то, одну и ту же проблематику. А именно: русскую идею, русский миф. И я тогда думала: вот оно, началось! С чего еще начинать, как не с разборок со своими мифами, с собственной ментальностью, за которую мы держимся, как за спасительную соломинку. Были надежды, что это и есть старт кинопроцесса, созревшего на глубине культурной рефлексии. И что же? Все кануло в ныбытие, события никто не заметил, зритель ничего не посмотрел, кроме «Национальной охоты» — благодаря ее комедийному ресурсу. Позднее сам Рогожкин свой лукавый философско-иронический трактат свел к серии анекдотов, и каждый последующий фильм становился внутренне все дешевле, проще, стал достоянием масскульта телевизионного пошиба.

Подобные ситуации, сулящие надежду на желанный взлет, повторялись. История постсоветского кинематографа — это история фальстартов.

Начиная с 2007 года, в российском кино наметилось заметное оживление, окрепла киноиндустрия, резко обозначилась смена поколений. Пришли молодые режиссеры и продюсеры, люди с иным опытом, сформировавшиеся и созревшие в новое, уже безыдеальное время. Они не склонны заигрывать со зрителем, снимают жесткое кино. Чтобы принять такие фильмы, как «4», «Волчок», «Шультес», «Счастье мое», «Другое небо», требуется кардинально поменять собственную рецепцию, отказаться от привычных конвенций.

Психофизически эти авторы совершенно другие, чем, скажем, люди моей генерации. У них иной взгляд, они видят то, чего не замечали мы. Для них естественно говорить о том, что было табуировано не цензурой, а культурой. Тот заряд идеализма, прекраснодушия и конформизма, который наследовался из поколения в поколение, кажется, иссяк. Парадоксально, но потре-

бовалось два десятилетия после падения коммунистической идеологии, чтобы открылось наконец новое зрение.

Оппозиция — идеологическая — по отношению к поколению сложилась быстро. Близкая нам антиномия «архаисты и новаторы» повторилась на новом этапе. Сейчас финансирование кинопроизводства в основном в руках «архаистов» — людей, которые с пользой для себя щиплют струны патриотизма и народолюбия, и «новаторы» там явно не ко двору. Тем не менее я уверена, что это поколение непременно пробьется, уже пробивается. В нем чувствуются профессиональная мускулатура и мощный ресурс. Мне кажется, что «новенькие» как раз и создадут креативный кинопроцесс, который станет частью российской культуры, продвинет ее и отразит наконец духовное состояние нашего многострадального общества.

Зара Абдуллаева. Я думаю, что с нашим кино все нормально, за исключением уж совсем гротесковых внезапностей. Но к ним, живя здесь, можно было привыкнуть и смириться с ними. Или выработать какие-то механизмы действий. На артпроекты везде трудно добывать деньги. При том, что в Европе существуют соответствующие фонды и — что еще более важно — есть публика, желающая смотреть такое кино. У нас эта публика вымыта. Восстанавливать ее — огромный по времени и усилиям процесс. Здесь, на «Кинотавре», мы говорили с Сельяновым о том, что беда не только с режиссерами, но и со зрителями, что «Морфий» Балабанова, один из лучших его фильмов по режиссуре, прошел мимо. «Да, он никому оказался не нужен», — сказал Сережа. Что же до финансирования... Майк Ли на последнем Каннском фестивале вместо того, чтобы рассказывать в интервью о своем новом фильме, возмущался, что в Англии не дают молодым режиссерам денег на некоммерческие проекты.

За наше кассовое кино мы можем временно не волноваться, так как оно теперь в «надежных руках». Но и сложившаяся ситуация с так называемым авторским кино, мне кажется, ему во благо. Будет ли какой-то фильм «авторским» и попадет ли он на фестивали, единственную для него, к сожалению, площадку, заранее никогда не известно. Заниматься таким кино — это выбор не столько профессиональный, сколько экзистенциальный. Тут нужны сильнейшие мотивации. Поэтому сейчас сложилась реалистическая ситуация. Наши героические продюсеры арткино будут вынуждены либо капитулировать потому что это действительно трудное дело, либо с бешеной элегантностью или скрытой хваткой искать возможности копродукции или каких-то других форм кооперации. Борьба с властью, с теми, кто деньги распределяет, только отвлекает нас от критики критиков и режиссеров, работающих в этом пространстве.

У нас снималось громадное число квазиарта, которое дискредитировало арткино. Оно никуда не попадало, ни в залы, ни на фестивали. Кроме того, и это уже другая проблема: мы же понимаем, что радикальное кино все меньше востребуется отборщиками официальных программ больших фестивалей, предпочитающих артмейнстрим, оно отправляется в параллельные программы. Фестивали — не менее сложный бизнес, чем пространство коммерческого кино, учитывающий и все политические расклады. Тут многое зависит от мощи продюсеров, не только способных на свой русский лад лоббировать собственные интересы, но и работать с выбранными режиссерами. Замечательный фильм Пую «Смерть господина Лазареску» был в «Особом взгляде», а более мейнстримные демократичные «4 месяца, 3 недели и 2 дня» победили в основном каннском конкурсе. Не попал в конкурс и сложнейший, хотя по видимости прозрачный фильм «Полицейский, прилагательное».

Мне кажется, что круговая порука в защиту нашего так называемого авторского кино, которое оказалось под угрозой из-за отнятых финансов, растлевает наше профессиональное сообщество и не дает этических оснований для критической позиции. Конечно, надо создавать институции, кто против? Но кто обещал, что заниматься таким кино легко?

Это положение обостряется в настоящий период еще и тем, что авторское кино движется в сторону площадок contemporary art. Что тоже засвидетель-

ствовал последний Каннский фестиваль. Мы же должны понимать контексты, а не только двадцать лет трещать про то, что не можем научиться «внятно рассказать историю». Румынские режиссеры снимают за копейки, а мы объясняем причины наших неудач только тем, что у нас все дорого. Такое оправдание не вполне пристойно.

Честно защищая наших режиссеров-авторов, мы мгновенно и радостно наделяем их статусом местных Каурисмяки или братьев Дарденн. Но не делаем при этом самую главную работу: не выявляем особенности их таланта или внутренних устремлений, не вполне ясных иногда самим режиссерам. Может быть, вместо того чтобы искренне подражать заслуженным работникам европейского арта, кому-то из наших товарищей надо снимать мелодрамы, триллеры или хорроры. Но это очень чуткая индивидуальная работа. Для нее нужны люди, которые в состоянии такие перемены артикулировать.

Старые театроведы вспоминали, что критиковать Анатолия Эфроса было неприлично, потому что он считался идеологически и стилистически неблагонадежной фигурой, его спектакли начальниками не приветствовались. В совсем другие времена мы эту матрицу воспроизводим с удивительным постоянством, в том числе когда речь идет о начинающих режиссерах.

Колоссальное пространство квазиарта, в котором мы варились до «кризиса финансирования», привело к подменам, которые еще не осознаны. Поэтому мы порой выступаем в такой же гротесковой или наивной роли, как и социологи-самозванцы, объявившие здесь же, в Сочи, о своих намерениях оценивать авторское кино и вызвавшие недоверие общественности.

Мне кажется, надо научиться снимать мейнстрим, который имеет колоссальное и разнообразное поле версий, вариаций. Когда нет вменяемого жанрового кино, которое транслирует человеческие, социальные ценности, обыденные мифологии и полирует ремесло, невозможно и кино авторское, которое только на сопротивлении этим матрицам, стереотипам и может возникнуть. Нарушать границы можно тогда, когда они существуют. Если же их нет, останется нынешнее варево, с которым совершенно невозможно иметь дело не потому, что оно «плохое» или «хорошее», а потому, что для него нет никаких критериев оценки. Когда я критикую какую-то картину, мне говорят: «Но она же лучше той, что мы утром смотрели». Но я-то сравниваю ее не с «утренней», а с малобюджетным румынским, аргентинским или мексиканским фильмом. И таким образом авансирую, а не унижаю режиссеров.

Первое собрание по поводу авторского кино, которое было в этом зале, поколебало знаменитую формулировку Брехта: несправедливость есть, а возмущения нет. Была и несправедливость, было и возмущение. Но не было обсуждения того, что квазиарт, подражание стереотипам фестивального кино так же губительны для развития нашего искусства, как и трудности с финансированием. Поэтому было бы правильно следить за собой, а не только за тем, как мучают режиссеров неправильным распределением денег. Оно все равно неправильное, и что-то с этим, конечно, делать надо. Но есть нечто, не менее важное? Не обманывать себя.

Игорь Сукманов. Я представляю страну, где сегодня вообще не существует киноиндустрии — Белоруссию. Поэтому у меня такой нейтральный взгляд — между Variety и «Искусством кино», между Россией и Америкой. Он заключается в том, что на самом деле последние три года смотреть российское кино стало безумно интересно. Есть удачи, полуудачи — разные работы. Но, конечно, в первую очередь, разговор идет о кинематографе одиночек, о так называемых артхаусных картинах. Исчезло некое лукавство. Возникло совершенно четкое понимание того, что новый кинематограф — это не из нашего прошлого, советского существования. Скорее, он наследник более поздней химеры — кинематографа 90-х, того, которого, в общем-то, практически не существует. В то время он декларировал своего рода чернушный гедонизм, бесконечное «так жить нельзя».

Появился наконец момент онтологической правды. Если раньше кинематограф пытался найти какие-то ориентиры, а их не было, метался из крайности в крайность, когда попытки презентации «черной» стороны жизни соседствовали с «дорогой к храму», то сейчас появилось совершенно точное и правильное понимание: мы все являемся представителями уже другого времени. В том смысле, что теперь это не «хлеб с икрой» и не русские матрешки или цыгане, не тургеневская Россия и не страна с определенными духовными ценностями. Это, скорее, Россия постсоветская, в чем-то атеистическая, и авторы относятся к этому с ощущением: перед нами направление, которое ведет невесть куда. Молодые авторы разбираются сейчас с этим. Такой процесс — живая лаборатория. Приходится честно отвечать перед самими собой: что мы собой представляем, куда идем, кто мы. Это русское поле или русский лес ментальности — той, в которой существуем?

Да, момент культивации должен существовать, момент какой-то преемственности необходим. Но важнее признаться, как это делает молодое поколение: говорить о том, что этого-то по большому счету не существует. Но есть кинематографический мир — очень жесткий, неприглядный. Где в этом расчеловечивании, антигуманизме попытки все равно нечто человеческое извлечь? Да, полемично, нестандартно, радикально. Но мне почему-то это представляется очень позитивным. Здесь есть определенный выход. Хватит уже позерства, попыток строить из себя российских Брессонов и Каурисмяки. Мы, действительно, сами по себе. Осознав это, мы добьемся того, что и Запад будет смотреть на нас другими глазами. Даже последний Каннский фестиваль продемонстрировал: с одной стороны, западная профессиональная публика рефлекторно продолжает ждать от русских ту самую икру и получает это. Но... она уже иначе реагирует на картины, в которых присутствует нерв, чуждый классическому, стереотипному представлению. Пока это проявляется, скорее, в параллельных программах: и «Шультес», и «Все умрут, а я останусь» — именно те картины, которые в какой-то мере эти вопросы ставят. И делают это честно.

Жоэль Шапрон. Меня часто в Сочи просят выступать со взглядом со стороны. Не знаю, насколько, действительно, я представляю наблюдение со стороны, потому что смотрю практически все, что в России снимается, знаю про все, что здесь в кино делается, и внимательно слежу за процессом. Поэтому демонстрирую взгляд, скорее, с «моей» стороны. Признаюсь: со временем испытываю странные чувства. Я долго не понимал русское кино. Почему оно такое. Мне кажется, начинаю находить концептуальные ответы. Их два. И все тут — по два. У вас две академии, два национальных приза, сейчас два Союза кинематографистов, в октябре будет два фестиваля «Завтра». Я жду появления двух российских павильонов в Канне. На самом деле это нормально — у вас две кинематографии, которые существуют параллельно, практически между собой не общаются. Это, видимо, отражает природу вашего общества. Даже если ссылаться на то, что было в Советском Союзе, ведь, в конце концов, тогда жизнь тоже была двойной. Если вы помните, на кухне говорили одно, а на публике — другое. Всегда всего было по два. После перестройки, наверное, люди подумали, что теперь появится одно общее российское кино. Нет! Будет все-таки два.

Если раньше Министерство культуры занималось всем кино, то сейчас Фонд отвечает за коммерческое, а Минкульт за авторское. Со стороны довольно странно все это смотрится, потому что во Франции нет отдельной государственной поддержки производства авторского кино. Никто не может знать заранее, что это будет за фильм. Только задним числом можно это понять. Не знаю ни одного режиссера в мире, который бы сказал: «Мне по фигу, как я буду это снимать, главное — собрать деньги». Потому что у каждого создателя есть, конечно, индивидуальный взгляд на искусство и он всегда считает, что именно благодаря этому соберет людей на свою картину. Любой художник считает себя автором.

У нас во Франции есть довольно логичная система поддержки авторского кино на уровне проката. Существуют разные комиссии, куда входят профессионалы: продюсеры, режиссеры, кинокритики, прокатчики, показчики, которые считают, что этот продукт нужно поддержать. Если фильм выпускать просто так, он действительно не отобьется, не соберет кассу. И я, как показчик, без этого деньги потеряю. Поэтому они обращаются к нашему «Госкино» за финансовой поддержкой. И тогда получают реальную помощь для того, чтобы прокатывать как раз авторское кино. Поэтому наша система в этом отношении, конечно, ничего общего не имеет с вашей — ни предыдущей, ни, тем более, с новой. Должен сказать честно, что, как здесь говорят: «С вами не соскучишься». Все-таки изобретать велосипед, когда их уже много существует, — такое на самом деле довольно редко бывает. Я не знаю ни одну национальную систему киноиндустрии, которая была бы похожа на то, что здесь сейчас формируется. Но мне безумно интересно. Каждый день я пытаюсь понять, что тут происходит.

Мы во Франции считаем, что нужно защитить все кино, абсолютно все, без исключения. Я всегда думал, что если у нас смотрится, извините за грубое слово, дерьмо, причем не наше, — почему нужно обязательно смотреть чужое, а не французское. Нужно обязательно, чтобы кино — во всех своих ипостасях, во всех жанрах — продвигалось за рубежом. Потому что только общая панорама, спектр всех снятых фильмов создают имидж страны. И тогда за рубежом зритель найдется и на плохое коммерческое, и на очень тонкое авторское кино.

У каждого фильма есть свой зритель, нужно просто его искать, воспитывать его. Как человек, работающий в Unifrance, я всегда считал, что защищаю Брессона как и Бессона. Потому что для меня — это все французское кино. И один не может жить без другого. И я думаю, что очень тонкие авторы, такие, как Брессон, не могут жить — по причине самой природы финансирования кино — без Бессона. Именно благодаря ему наша система работает, фильмы зарабатывают деньги, часть которых идет в Фонд, поддерживающий все кино, а не только авторское. Брессон без Бессона не может существовать. И наоборот. И в этом отношении мы считаем, что нужно сделать все для того, чтобы любое наше кино было представлено за рубежом. Только таким образом мы защищаем имидж своей страны.

Никто не имеет права выбирать из наших фильмов, какие мы должны продвигать, какие — нет. Относиться к авторам необходимо абсолютно одинаково — тут нет альтернативы. Боюсь, что со временем, поскольку у вас развиваются две кинематографии, когда реально попытаются решить вопрос об экспорте российского кино, опять возникнет сакраментальный вопрос: какого российского кино? Нужно и в других странах защищать «Любовь-морковь» точно так же, как фильм Хомерики, потому что все это — российский кинематограф. Даже если сегодня их всего лишь два.

Олег Березин. Вчера я разговаривал с одним из наших новых российских мейджоров. Очень интересная ситуация сложилась: они подали в Фонд заявку на полнометражное анимационное кино, а там им ответили: «Нет, анимация — это не к нам, это в Минкульт». А в Министерстве: «Почему ты к нам пришел — ты же мейджор, иди теперь и в Фонде получай деньги на все». Так же и с авторскими фильмами. Получается, что восемь избранных продюсеров не могут снимать авторское кино, потому что оно теперь в другом ведомстве. Я просто хотел обратить внимание на один маленький момент: все мы врем, говоря об успешности фильма, апеллируем к результатам кассовых сборов, проката. Я хочу обратить внимание и на то, что за последние почти десять лет принципиально изменились способы смотрения фильмов. Вот это и надо исследовать. Честно признаюсь, что фильм «Как я провел этим летом» я начал смотреть на маленьком iPod, а закончил — на большом iPad. Я его не смотрел в кинотеатре, но он мне понравился. Вот это мне кажется очень важным: успешность фильма уже нельзя измерять одними кассовыми сбора-

ми, тем более, если мы говорим об авторском кино, особенно в нашей стране.

Второй момент, о котором я хочу сказать: важно понимать, что есть телевидение, и это тоже важный канал сбыта кинопродукции, есть Интернет, есть DVD, к сожалению, по большей части пиратское, — и это тоже может быть показателем успешности фильма. Сколько пиратских дисков было продано, сколько раз фильм был скачан в торренте — если мы попытаемся оценить успешность фильма именно как фильма. Сегодня вообще нельзя ориентироваться на результаты кинопроката, потому что он остался без всякой поддержки со стороны государства. Начиная еще с 1988 года, когда в структуре Госкино было упразднено Управление кинофикации, Министерство культуры вообще не отвечает за продвижение фильмов к зрителям. Кинопрокат живет по своим, условно говоря, циничным законам бизнеса. И несмотря на то что сегодня растет количество цифровых экранов, которые вроде бы дают свободу и авторскому, и российскому кино в целом, на самом деле — вам это скажет сегодня любой независимый прокатчик — для них нет этого рынка. Он занят 3D, блокбастерами, большими российскими фильмами типа «Наша Раша...», которая продвигается мейджорами-дистрибьюторами. В этом проблема!

Когда цифровых залов было сто, мы думали: пока ничего страшного не происходит. Сейчас этих залов уже пятьсот, четверть рынка кинопроката в России — это цифровые кинотеатры, и он, этот рынок, закрыт для независимого кино. Нет никакой осмысленной государственной или бизнес-программы, ни одной здравой идеи, как поддержать прокат именно российских фильмов — независимых, авторских, в том числе в цифровом прокате. И это тоже очень важный момент.

Сэм Клебанов. Все-таки «Искусство кино» и Variety — это пресса, то есть четвертая власть. И было бы интересно посмотреть, как эта власть осуществляет свои властные полномочия. Если призадуматься, то, к сожалению, получается, что взгляд Variety более важный, потому что этот журнал достигает того, что называется decision makers. Если Variety пишет об американском кино, о блокбастерах, то его читают те, кто их финансирование обеспечивает: большие финансовые группы, громадные студии, которые анализируют результаты. Если речь идет о российском кино, то это вообще очень важно. Вот здесь находится Лесли Фельперин, которая смотрит фильмы «Кинотавра». Выбирает, наверное, семь-восемь работ, которые, по ее мнению, будут иметь международную судьбу, и, возможно, там где-то мой коллега прокатчик — я знаю много артхаусных прокатчиков из других стран: из Польши, Бразилии, Кореи, — прочитав эту статью о «Кинотавре», постарается отловить этот фильм, может быть, на американском кинорынке или на рынке в Канне. Или, например, прочтет статью в Variety о том, что Россия — кладбище артхауса. Это влияет на нас, потому что, может быть, агенты перестанут выставлять такие безумные цены на авторское кино. Мы видим какое-то прямое действие этого взгляда Variety: продвижение фильмов или просто понимание того, что здесь происходит.

Если вернуться к «Искусству кино» и вообще российской прессе, все обстоит гораздо печальнее, потому что в нашем обществе утрачена обратная связь. Нет общественного мнения, есть оценки лишь внутри некоторого корпоративного сообщества. Мы тут сидим, обсуждаем — это замечательно, и «Искусство кино», конечно, играет огромную роль в анализе того, что происходит, в рецензировании фильмов, в анализе художественных достоинств, понимании процессов. Большинство людей, которые здесь находятся, внимательно за этим следят. Но у тех, кто распределяет деньги, кто, в общем-то, задает вектор процесса, — другие авторитеты. Вот депутат Григорий Ивлиев, который является председателем Комитета Думы по культуре, в своих публичных выступлениях ссылается на Елену Ямпольскую из «Известий», и для него, соответственно, главным авторитетом является Никита Михалков. А культурного процесса, который был бы связан с общественным мнением, в России нет.

Один мой коллега, когда обсуждалась реформа киноиндустрии, сказал: «Нет, они никогда не смогут этого сделать, потому что не смогут внятно объяснить общественности, как будут выбраны семь-восемь студий». Я ответил: «О чем ты говоришь, никто никому ничего не должен и не хочет объяснять». Провал в культурной политике никоим образом не повлияет на то, будут ли это правительство или эта партия находиться у власти. К сожалению, приходится констатировать, что взгляд «Искусства кино» интересен, но только узкому сообществу — слава богу, оно есть, потому что, может быть, даже внутри него выстраивается какая-то своя система приоритетов. Для тех молодых режиссеров — мы говорим о новой волне — тоже, наверняка, это очень важно. Понимать, как на них смотрят профессионалы. Но это никак не влияет на принятие решений, связанных с перераспределением денежных потоков.

Ариф Алиев. Ник Холдсворт сказал о том, что нет направленности российского кино на иностранную аудиторию. Я хотел бы подчеркнуть, что в последнее время в мире очень востребованы, особенно в фестивальном движении, азиатские фильмы — мы их видим бесконечно. Наверное, они не снимаются специально для Запада, а делают достаточно внятные и интересные истории для себя.

Уважаемая Елена Стишова сказала о том, что совершенно отсутствует российская дистрибьюция. Порой мы делаем выводы о вещах, которых не знаем: не владеем данными. Назову три цифры, чтобы вы имели представление, чем мы тут все занимаемся. Они — зеркало нашей деятельности. С 2005-го по 2009-й мы ежегодно выпускали в российский прокат не менее четырнадцати фильмов, которые попадали в конкурс «Кинотавра». Практически все они были показаны, но их посещаемость из года в год падает.

Здесь я должен поддержать Зару Абдуллаеву, которая, по-моему, совершенно точно поставила акцент: режиссеры, продюсеры уповают на что угодно, но никак не на результаты своего творчества. Тут у меня масса таблиц, где виден результат работы каждой картины за последние пять лет. Во все эти картины вложены деньги, иногда немалые. Не представляю себе предпринимателя, который где-то взял миллион долларов и получил назад четыре тысячи. Мы ищем и находим врагов вместо того, чтобы направить претензии в свою сторону. Ключевой вопрос: главный клиент под названием «зритель» — его нет в нашей игре, в нашей картине кинематографа! Ждем, когда он вдруг появится.

Ситора Алиева. Я изучала в Великобритании систему киноинститутов, о которых сегодня говорили. У нас был член жюри Татьяна Сигачан, открывшая миру «Гарри Поттера» как бренд. Она сделала все, чтобы этот проект состоялся. Сегодня эта девушка, которая до того продюсировала арткино в чистом виде, возглавляет в Британском киноинституте отдел развития. Человека, который открывает большой коммерческий бренд, приглашают для развития всей индустрии Великобритании. Сегодня она для меня — яркий пример того, как финансируется и как работает кино этой страны.

Когда я посмотрела большое количество английских картин, то убедилась: 70 процентов — это арткино. Я не беру во внимание большие проекты — копродукцию с Голливудом, которую все мы знаем, но в принципе оказалось, что арткино, в общем-то, прекрасно чувствует себя в Великобритании. Безусловно, оно недешево стоит — гораздо дороже, чем в России, но, мне кажется, идея создания Российского киноинститута, приглашения в качестве экспертов, в том числе и тех, кто делает такие фильмы, как «Любовь-морковь», своевременно и перспективно. Соединение способных к сочетанию двух разных направлений в кино — плодотворно.

О П Ы Т

Режиссер Наталия Мещанинова

НАТАЛИЯ МЕЩАНИНОВА — ВСЕВОЛОД КАПТУР — ГЕННАДИЙ МЕДЕР

Приближение к реальности

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЬГА ШАКИНА

В дискуссиях о социальной подоплеке сериала «Школа» охрипло не одно горло. За этими спорами слегка забылся тот факт, что в первую очередь этот многосерийный фильм представляет собой безусловный эстетический прорыв в отечественном кино. Режиссер сериала Наталья Мещанинова, операторы Всеволод Каптур и Геннадий Медер рассказали «Искусству кино», как под художественным руководством Валерии Гай Германики создавали революционную визуальную стилистику «Школы» — на перекрестье игрового и документального кино, полета творческой мысли и жестких требований технологии поточного сериального производства.

Ольга Шакина. Начнем с элементарных технологических вопросов. Сколько у вас было камер?

Наталия Мещанинова. Все делали одной. У продюсеров была идея насчет двух — но поскольку мы снимали вкруговую, на 360 градусов, один объектив неизменно лез бы в другой. Во время массовых эпизодов — скажем, концертов в актовом зале, — брали, конечно, две камеры, одновременно снимали публику и сцену, но такое бывало редко.

Всеволод Каптур. Так, например, снимали эпизод, когда фото голой Носовой подкладывают ее деду, и у него случается инсульт. Гена брал все, что с залом происходит, а я должен был увидеть лицо деда и фотографии.

Н.Мещанинова. Еще мы старались снимать однокадрово — иногда объединяя две, три, четыре сцены. Скажем, в сценарии есть два эпизода — в интерьере и на натуре. Если совпадало по свету — пытались выйти из помещения на улицу одним кадром, чтобы было единство времени и места. Опять же — не надо делать перестановку. Если что не так — спокойно резали на монтаже: стилистика подразумевала, что он может быть неправильным, рваным.

О.Шакина. Каких же моментов в сырой, шероховатой стилистике «Школы» больше — эстетических или технологических?

Н.Мещанинова. Много и того, и другого. Вот еще что: если говоришь актерам на площадке «Стоп!» — им приходится заново создавать состояние. Проще играть непрерывно, как в театре, неся состояние из сцены в сцену. Состав набирает обороты нужной частоты — и все снимается стремительно, с одного дубля.

О.Шакина. В том же Театре.doc, плотно работающем с реальностью, степень

условности меньше — между зрителем и живущим в роли актером ничего нет. В предельно реалистичной «Школе» между зрителем и актером была камера, явно преследовавшая собственные цели: у каждого героя был свой ракурс, определенным образом высвечивающий его суть.

Н.Мещанинова. Естественно! Наша камера существовала как отдельный герой с собственным отношением к персонажам. Скинхеда Вадю, чтобы выглядел угрожающе, снимали снизу, крупно брали тяжелые ботинки. Мужчину-директора, которого в школе никто не уважает и уважать не собирается, показывали так, чтобы было смешно: на суперкрупных планах — либо только рот, либо только ухо.

О.Шакина. Логично — это комический пройдоха, потешный в своем административном рвении. Точнее, имитации рвения.

Н.Мещанинова. Согласитесь — если б мы стали брать героические ракурсы, это б не сработало.

О.Шакина. Их вы берегли для персонажа по фамилии Епифанов?

Н.Мещанинова. Верно. Там изначально был прописан образ героя нашего времени, чтобы девочки, что называется, писали кипятком.

В.Каптур. У Леры, я помню, была сверхидея: после того как у персонажа случается главное событие в сериале — например, у Епифанова умирает мама, — для него придумывается персональный способ съемки, конкретный визуальный маркер. Это должно было начаться после 60-й серии. Мы попытались это сделать, но времени уже было мало — не получилось. Наверное, мы к тому моменту уже иссякли.

Что до переизбытка ракурсов снизу, о котором многие говорят — он оттого, что камеру сверху неудобно держать. У груди лучше — хотя бы видно монитор, а внизу еще сподручнее. В какой-то момент это начало превращаться в прием — и Лера сказала: «Всё, хватит». Она пыталась избегать повторений.

Геннадий Медер. Но камеру на вытянутых вверх руках действительно сложно держать. Поэтому для того, чтобы снимать сверху, например, учеников за партами — макушки, тетрадки, — мы придумали специальное самопальное устройство. Стедикама у нас не было — мы взяли у светиков длинную трубку, прикрепили на нее камеру, чтоб был упор, обмотали голову ремнем, и я так по партам шагал. Самое сложное было, чтоб мои ноги не попали в кадр.

О.Шакина. Отношение камеры к героям по ходу пьесы менялось?

Н.Мещанинова. У нее вообще менялось поведение. В процессе долгих съемок какие-то вещи надоедали, мы начинали придумывать новые. Лера изобретала для них условные обозначения — говорила оператору: «Сейчас камера изображает полет валькирии» или: «Сейчас она у нас, как пьяный корабль». Была «камера-муха», залетающая под столы, присаживающаяся на парту, скользящая по телам, заползающая под юбку к Носовой.

В.Каптур. Когда я снимал драку у школы — натурально, валялся вместе с актерами в снегу; они задевали меня, я падал вместе с ними, они наступали мне на руки. Это было такое беспорядочное, натуралистичное месилово. Когда приходил постановщик драк, Лера говорила: «Что вы мне театр здесь устраиваете? Давайте по-настоящему».

Пытались снимать и с колес — Батыр Моргачев катался с камерой по актовому на велосипеде. Но не вышло — трудно одновременно и руль держать, и камеру.

А из приемов у Леры был еще «супрематизм». Помните кадр, когда Носова в Суздале стоит у автобуса, который собирается уезжать? Автобус как бы уходит в бесконечность — Лера хотела, чтобы, когда он отъехал, все это трансформировалось, переросло в белую полоску снега, черный лес и светлое небо. Такой графичный кадр.

Г.Медер. Мне кажется, это была, скорей, эмоциональная составляющая, нежели чем объяснение способа съемки. Главное было — Леру понять. «Вынь

Наталия Мещанинова и оператор Федор Лясс

Фото Е.Сидякиной

перед съемками из головы мозг и прогладь его утюгом» — такое было правило. Чтоб была прямая связь с космическим мозгом Германики.

Н.Мещанинова. Еще была «панковская маза» — необычные ракурсы, резкие движения камеры, неожиданные переходы, объектив близко к лицу героя.

В.Каптур. Кстати, сложная история. Когда снимаешь актеров близко-близко — это серьезная помеха, они могут расколоться, начать заглядывать за камеру, обходить ее, потому что она им мешает. Поэтому Лера им говорила: «Смотрите сквозь камеру!» А еще когда они смешно импровизируют — удержаться почти невозможно. Мы иногда после сцены хохотали минут по двадцать.

Г.Медер. Иногда камера фактически ложилась к актеру на плечо. Молодым было нормально, а вот артистам постарше не очень нравилось: «Не суйте мне камеру в нос!» — говорил, скажем, исполнитель роли дедушки Носовой.

В.Каптур. Идеально было бы снимать на маленький Kodak Zi8 — это самый широкий угол, то, что нравится Лере. Я на нем, даже катаясь на мопеде, облеты снимал. Жаль, его выпустили всего несколько месяцев назад — он был бы лучше, чем наша камера.

О.Шакина. А какая была камера?

Г.Медер. Sony XD Cam, снимала в формате Full HD. Я считаю, что это полупрофессиональная техника. Весит она килограмма два-три, с ней легко было снимать с рук. Разок я пытался снимать на фотоаппарат Canon Mark II, но возникли проблемы с необходимым для него постпродакшеном. И продюсеры отказались, хотя и мне, и Лере она понравилась. Еще пытались использовать камеру Selecon, которая лучше всего перечисленного, но тоже остановили проблемы с постпродакшеном.

Вообще, все снималось на широкий угол, чтобы иметь эффект съемки мобильным телефоном. Zoom был запрещен. В какой-то момент я выкрутил его на максимум, мы так сняли одну сцену целиком — и оказалось, что в таком положении перебросы с одного актера на другой получаются очень правильные. После этого через каждые пять-десять сцен начали использовать вот этот прием длиннофокусной оптики: переходы на губы, на руки, на глаза.

Н.Мещанинова. Нам нужна была физиология.

О.Шакина. Картинка действительно была физиологичной — кто не помнит желтые зубы учительницы, перемалывающие печенье: такой план собьет па-

Актриса Александра Ребенок и оператор Всеволод Каптур

фос с любого образа. Редкие поэтичные сцены, вроде той, где Носова выбегает во двор за потерявшимся дедушкой, напротив, сняты на средних планах — как только герои демонстрируют некие движения души, камера от них удаляется.

Н.Мещанинова. Да, там очень важно было показать летящие снежинки, тоненькую фигурку Ани, которая выбегает, падает, плачет. Потому что в состоянии персонажей в тот момент эта поэзия была.

О.Шакина. Визуальную эволюцию характера персонажа вы продумывали заранее, от начала и до конца, — или разбирались с героями в рабочем порядке?

Н.Мещанинова. Даже сценарий писался в процессе — соответственно, менялся и наш подход. Это очень похоже на документальное кино, когда есть некая авторская концепция, но она начинает рушиться, потому что твой герой в нее не вписывается. Что ты там про него придумал — никого не волнует: он живет своей жизнью. Наши герои — благодаря нашим актерам — тоже зажили так. Из-за этого был придуман и финал с самоубийством — мы просто поняли, что эта девочка не может поступить по-другому.

О.Шакина. Были персонажи, которые преподнесли откровенный сюрприз?

Н.Мещанинова. Так случилось с Валентиной Харитоновной Мурзенко. Это была такая «лоховская» учительница литературы, сама плохо говорящая по-русски, которую никто в расчет не берет. Подозреваю, по задумке сценаристов она должна была оставаться именно такой — а то и превратиться во что-ни-

будь похуже. А потом в какой-то сцене игравшая ее актриса Елена Папанова вдруг заговорила с металлическими нотками. Мы поняли: эти нотки — ключ к развитию ее образа. Ее надо делать директором.

О.Шакина. И камера, кстати, от ее зубов тут же отъехала — в директорском кресле она сидит на средних, а то и общих планах.

Н.Мещанинова. Конечно, после того как героиня заняла важный пост, и камера стала относиться к ней более уважительно, перешла с ней на «вы»: простите, мол, Валентина Харитоновна, за прошлые ошибки. Актриса нам тогда еще сказала: «Слушайте, я стала директором, я больше не буду есть печенюшки постоянно — у меня другая должность». Мы говорим: «Хорошо, будете есть мандаринки».

О.Шакина. Говорят, часто Валерия Гай Германика отнимала камеру у операторов и снимала сама.

Г.Медер. Нет, она у Батыра Моргачева ее отбирала во время съемок похорон Носовой — чего-то они поругались там. У нас вроде бы ни разу.

Н.Мещанинова. Первый раз она взяла камеру, попросту когда оператор проспал. У нас все готово, актеры стоят. а он где-то в пробке. Лера говорит: «Ну что, пойду сниму». Я села за плэйбэк — и все прекрасно получилось, не отличишь. Она поняла, что может управлять этой камерой несмотря на то, что та отличалась от тех, которыми мы с ней снимали документалку, — и время от времени ее брала. Единственное — камеру настраивали технически, чтоб Лера не парилась по поводу всяких диафрагм и фокусов. Просто Германика, как бывший документалист, порой лучше чувствует людей, чем оператор. Сцену похорон Носовой она целиком сняла сама, потому что знала, какие акценты нужны. Там очень долгие кадры — объяснить все это оператору было невозможно.

О.Шакина. То есть она и актеров в кадре строила, и снимала одновременно?

Н.Мещанинова. А актеров не надо было строить — они все понимали сами, особенно к концу съемок. Мы из каждого пытались вытащить какую-то внутреннюю суть, которая совпадет с его героем. Например, будущая исполнительница роли главной красавицы класса Будиловой пришла на пробы скромница-скромницей — русые волосы, хвостик, сумка через плечо. Но мы заметили ее взгляд, особенный разрез глаз...

О.Шакина. Который в образной системе русского шансона называется «шальным».

Н.Мещанинова. Совершенно развратный! Он стал базой для образа. Перекрасили ее в рыжую, переодели — и актрисе не понадобилось изображать другого человека: все, что было нужно для роли, она нашла в себе.

О.Шакина. Эпохальная 66-я серия о последних часах жизни Ани Носовой, снятая без склеек, была задумана с самого начала?

Н.Мещанинова. Нет, идея возникла в разгаре съемок, зимой. Сначала одним кадром хотели снимать каждую десятую серию — но быстро поняли, что это невозможно. В основном из-за того, что надо писать очень специальный сценарий: для такой серии нужно некое действительно грандиозное событие. Самоубийство героини — как раз из таких. Мы со сценаристом Ваней Угаровым специально поехали в детский психологический центр, разговаривали там с врачами — что бывает, чего не бывает.

В.Каптур. Предложил идею Гена, а снял я. Взяли второй дубль — но я до сих пор жалею, что стерли первый. Конечно, он был шероховат, съемки одним планом — вообще, процесс сложный. Одно перевешивание петель с одного актера на другого сколько времени занимает: в камере всего шесть звуковых каналов, больше шести дорожек одновременно писать нельзя, а персонажей — гораздо больше. Поэтому звукорежиссер делал это практически за моей спиной. В какой-то момент я хотел сделать некое движение, начал поворачиваться. а он там стоит с таким жалким-прежалким видом: некуда деться, мол.

«Школа»

Еще у меня в первом дубле пара приборов в кадр попала. Но финальный монолог героини там гораздо круче был, у меня аж мурашки по спине пробежали. Сделать его было очень сложно — мне надо было установить камеру, чтоб она стояла статично, как на штативе. Но — так получилось — пришлось ставить на мягкое кресло. Я вынужден был держать камеру на вытянутых руках, они затекают. И камера стала живой, как бы задышала. Естественно, это Лере не понравилось — она должна была быть абсолютно неподвижной, мертвой. Ведь там еще надо было сделать переход в камеру, которой героиня снимает сама себя. Она же ее руками не трогает.

Но, повторюсь, монолог актрисы в первом неудачном дубле был лучше. Она на ходу выдумывала, что сказать. Ей была задана некая линия: попрощаться, упомянуть то-то и тех-то, но насчет конкретных реплик была полная свобода. Во втором же дубле актриса повторяла то, что придумала в первый раз.

О.Шакина. Дополнительный драматизм в сериале создает безостановочное движение камеры — как в последней серии, где герои, едва успев отгоревать по самоубийце, начинают жить собственными заботами, и никто из них, суетящихся, не задерживается в кадре надолго. Эта невозможность зафиксироваться на значимом событии, мимолетность большого горя создают зрителю дополнительный дискомфорт.

Н.Мещанинова. Так и двигалась наша мысль: если они начнут дружно горевать — будет неправда, «гонево». Горевать всерьез могут только дед и бабка героини. Ну, может, учитель химии. А все остальные... Так ведь в жизни и происходит — вы приходите на похороны, отстояли официальную часть. А потом жизнь продолжается — она ведь никуда не уходит, при всем моем уважении к смерти. Хочется выпить, но не хочется идти на поминки — вы живой человек, вам уже хватило стресса. И вы идете в бар, пьете, потом поете. И это не плохо и не хорошо.

О.Шакина. Кажется, в «Школе» линия развития докстилистики в художественном кино достигла абсолютной вершины — смотря сериал, я иногда закрывала глаза и, открывая, пыталась представить, что это документальное кино. Получалось. Последняя степень условности снята — что дальше? Есть чувство, что из области эксперимента, поиска формальных решений докстилистика перешла на территорию мэйнстрима. Есть ли у нее пути развития — или на поле освоения реальности пора выдумывать новые стратегии?

Г.Медер. Мне кажется, «Школа» исчерпала этот стиль до дна.

Н.Мещанинова. «Школа» оказалась наиболее близкой к реальности, но я бы не сказала, что абсолютно. Воссоздание жизни на экране, приближение к ней вплотную — очень тонкий, бесконечный процесс. Продолжая работать на поле синтеза игрового и документального кино, экспериментировать можно сколько угодно.

Возьмите, например, художественный фильм «Тюльпан» Сергея Дворцевого. Там не актеры — живые люди. Сергей снимал его так долго, потому что постоянно, на ходу отталкивался от тех ситуаций, которые видел за кадром. Сто тысяч раз переписывал каждую сцену, каждый диалог. У нас все-таки были актеры, и они произносили некий текст, не живя в той реальности, что описана в сценарии. Не знаю, кому как, а мне это кое-где видно.

О.Шакина. В каких конкретно сценах?

Н.Мещанинова. В той, где Носова плачет в больнице по деду. В той, где Епифанов разговаривает перед операцией с матерью. В реальности это было бы немного иначе, несмотря на то что актеры добавляли к написанному массу реплик от себя. В сериале очень много не доковских — поэтичных сцен.

О.Шакина. Тем сильнее они действуют на зрителей.

Н.Мещанинова. Конечно, это сделано сознательно.

О.Шакина. Хорошо, один из путей развития, скажем так, художественного дока — вживление в некий гладко сконструированный нарратив не актеров,

«Школа»

но живых людей. Как у Сергея Дворцевого в «Тюльпане», как у Иракли Паниашвили в «Серго-воре», где ситуации с осетинскими беженцами разыгрывают реальные осетинские беженцы...

Н.Мещанинова. Можно и наоборот — экспериментировать, провоцируя профессиональных актеров, помещая их в ситуацию, где они не знают, что произойдет дальше.

В.Каптур. Конечно — так делали еще Калатозов с Урусевским. Говорят, что в сцене смерти революционера они сами спровоцировали толпу.

О.Шакина. Вот это уже, что называется, чистая «триеровщина».

Н.Мещанинова. Выполняя определенную последовательность действий, режиссер добивается от артистов непосредственной, неактерской, личной реакции. Это, в своем роде, тоже док — и тоже путь. Такие методы вполне жизнеспособны.

В.Каптур. Единственная условность в жанре мокьюментари — а мне кажется, «Школа» практически к нему и принадлежит — это написанный сценарий. Как пленку почти полностью заменила цифра, так и классический кинематограф медленно дрейфует в сторону дока, этаких теленовостей. Даже в Голливуде, где этим занимается, например, оператор Эммануэль Любецки.

Г.Медер. Который, между прочим, входит в десятку самых умных людей в американской киноиндустрии.

В.Каптур. Помните восьмиминутный кадр из «Дитя человеческого» Альфонсо Куарона, когда они бегут сквозь дом? Метод съемки полностью заимствован у стрингеров, которые снимают в зонах военных действий. Кровь брызжет прямо на объектив. Кстати, поскольку киношная кассета — всего четыре минуты, ровно посредине эпизода они пробегают сквозь темный подъезд, и идет такая ровная склейка — даже на стоп-кадре не увидишь.

О.Шакина. У вас на съемках сменилось несколько операторов, у каждого свой почерк. Это добавило визуальному пространству картины некоторой дополнительной условности?

Г.Медер. В первый съемочный день пришли целых три оператора — я, Батыр Моргачев и еще один...

В.Каптур. Какой-то питерский парень.

Г.Медер. И мы втроем снимали одну сцену в классе химии — можете себе представить. Кастинг операторов такой. Вот тогда Лера кричала, брала сама камеру в руки. Сева вообще случайно на площадку попал — заменял меня один раз по-дружески. Сначала испугался, а потом ничего, прочувствовал, как надо.

Н.Мещанинова. Мне кажется, особенных швов между эпизодами, которые снимали разные операторы, нет, хотя мне-то видно, где снимает Федя Лясс, где Гена Медер, где Батыр Моргачев, где Сева Каптур. Ну так это и хорошо, что в какой-то серии раз — и взгляд иной, и акценты смещаются. Жизнь — она разная, на каждого человека, персонажа можно по-разному взглянуть. Идеальная цельность могла бы нам помешать, напортить, переконцептуализировать фильм. А так все немножко хаотично — и это приближает нас к документалистике, где условия съемки диктуют тебе манеру, ракурс и так далее. И ты не всегда можешь к герою-то подойти даже — снимаешь его оттуда, откуда дадут. Вольно или невольно — мы вплели в игровое кино эту стихийную документальную ткань.

Потом, мы же понимаем — от таких съемок, как съемки «Школы», устаешь, взгляд замыливается. Поэтому мы оператора отпускали отдохнуть, брали другого, а потом первый к нам возвращался, а второй на отдых уходил.

В.Каптур. Иногда вообще снимали сами актеры — например, в сцене в машине отца Королева, где для оператора просто не осталось места. Или на футбольном матче, когда группу попросту не пустили на стадион: мы дали камеру исполнителю роли скинхеда Вади, и он снимал себя сам.

О.Шакина. В общем, так называемый «художественный док» не просто стремится максимально точно скопировать, ухватить реальность — он еще и чис-

то технологически готов подчиняться ей, презревая канонические, четкие законы кинопроизводства?

Н.Мещанинова. Даже короли нового реализма братья Дарденн со своими непрофессиональными актерами многократно репетируют, снимают по тридцать дублей, у них все выверено до мельчайших деталей и места случайности нет. У нас же ее было предостаточно — скажем, когда какие-то люди лезли в кадр, мы их оставляли. В сцене, когда Дятлова выносят из школы на носилках, по заднему плану идет натуральная свадьба — и все пялятся на «скорую помощь». Это был совершенный Кустурица! Жаль, дубль был неудачный, и мы его не взяли. Но если б он вошел в фильм — уверена, все бы сказали: «Что за бред, зачем свадьбу-то по заднему плану пустили?». Или в одной из сцен в классе случайно началась драка — просто актеры поняли, что дальнейшая логика их общения на заднем плане такого разрешения требует. Оператору пришлось переключиться с учителя, на котором было изначально завязано действие, на парту с дерущимися.

В.Каптур. Лера только организовывала процесс, а потом время от времени в него включалась — поправляла, направляла, как капитан корабля. Мы сами вели историю — она только говорила: «Здесь не чуть-чуть не так, нужно переделать». Раскадровок перед съемками мы не рисовали — все было основано на взаимопонимании. Монитор на съемках залипал — Лера не всегда видела, что актеры делают, и поначалу спрашивала у оператора по рации: «Ну чего, как там?» Пыталась по этой рации управлять, но от этого быстро отказались: актеры слышат, отвлекаются.

Г.Медер. Ну и потом — только ты нацелишься на одного актера, а тебе в ухо говорят: «Давай вон на этого». Происходит дисконнект.

В.Каптур. Важный момент: надо было сразу бросить привычку брать в кадр говорящую голову. Лично я просто заставлял себя этого не делать. Гораздо важнее реакция других героев. Пример: сцена, когда физичка объявляет классу о смерти Носовой. Батыр Моргачев снимал учительницу. А важна была реакция актеров — они об этом тоже слышали первый раз, никто не был уверен в том, что по сценарию все-таки произойдет самоубийство.

Н.Мещанинова. Операторы у нас были привыкшие к импровизации — знали: что бы ни происходило — все равно надо продолжать снимать. Первую пару месяцев мы потратили на то, чтобы отучить съемочную группу, если что-то идет не так, говорить: «Ой, извините, давайте переснимем». Лера орала: «Только мы с Наташей можем остановить съемку! Кроме режиссеров — никто!»

Г.Медер. Да, был у нас поначалу такой звукорежиссер — мистер В. Было впечатление, что до «Школы» он работал в ЦРУ: его записывающее устройство писало просто каждый шорох, и он постоянно говорил слово «брак». В какой-то момент Лера сказала: «Вон». И пришел новый дядечка — спокойный, молчаливый интроверт.

Н.Мещанинова. Нам с ним очень повезло — его не смущали ни пролетающие самолеты, ни машины, ни телефонные звонки. Это был такой звукорежиссер.doc. Он, как и мы, любил случайности. Случайности — это и есть жизнь.

ГЕОРГИЙ МХЕИДЗЕ

Не доживем до понедельника

«Школа»

С помощью сериала «Школа» Первый канал убедительно продемонстрировал России, что на новое поколение надежды еще меньше, чем на нынешнее.

Начав Год учителя 69-серийной подростковой драмой, скандализировавшей значительную долю российского населения всех возрастов и социальных слоев, Константин Эрнст первой же получасовой серией отмел от своего канала все обвинения в зомбировании, конформизме и лакировке действительности. Полтора десятка учеников 9 «А», их учителя и родители оказались даже слишком реальными для своей страны: депутаты заговорили о диверсии и потребовали руководство Первого на ковер, директриса 945-й московской школы едва не выставила съемочную группу из вверенного ей учебного заведения, а творческая интеллигенция и православная церковь обвинили режиссера сериала Валерию Гай Германику в халтуре, очернительстве и самоповторе.

Сейчас, по прошествии месяцев после печального финала сериала, вполне очевидно, что факт его показа в прайм-тайм нельзя оценить иначе, как революционный. Нет нужды останавливаться на сценарной структуре и гиперреалистичной лексике, на уникальной для российского телевидения операторской работе, а также на том, насколько реалистично герои изображают настоящих школьников. Но позволим себе напомнить, что ощущение подлинной уникальности проекта стало возникать у многих его зрителей (включая автора этих строк) отнюдь не сразу. Первая треть «Школы» не могла заставить предположить, что мы имеем дело с работой не только чуткого, но и зрелого мастера — работой, которая по завершении, очевидно, окажется на несколько ступеней выше, масштабнее и талантливей, чем восхитивший каннскую ау-

диторию полнометражный дебют Германики «Все умрут, а я останусь». Однако сериал шел, характеры развивались, а сюжетные линии наращивали драматургические мускулы, чтобы примерно к 60-й серии слиться в мощнейшее, не виданное доселе на телеэкране трагическое крещендо. Буйная ребячья вольница, пугавшая воспитанных на аскетичной традиции зрителей слишком уж невоздержанным и развязным нравом, стала вдруг стремительно обращаться в конгломерат испуганных существованием и стоящих на грани суицида невротиков, бродящих по скудному пейзажу периферийного «микраша», словно актеры по сцене театра абсурда.

Кульминацией полутора тысяч эфирных минут «Школы» стала снятая единым планом 66-я серия — ничего даже близко стоящего к мастерски срежиссированной и блестяще сыгранной сцене самоубийства главной героини и alter ego режиссера Ани Носовой в российском эфире не было, не побоюсь громкого слова, никогда. (Недаром после съемок серии группа наградила актрису Валентину Лукащук шоколадным «Оскаром».) Откуда-то изнутри психически нестабильной и эксцентричной «белой вороны» 9 «А» вдруг родилась личность невиданной драматической мощи, на глазах у завороженного зрителя достигающая воистину беккетовских высот — вернее, глубин — отчаяния. История о наглотавшейся таблеток девочке-эмо оказывается на самом деле про то, как социум оставляет человека наедине с собственной смертью и все, что ему остается, — документировать этот процесс. Предсмертный монолог Носовой — квинтэссенция мироощущения подростка, жизнь которого — беспрерывный танец на проволоке между детством и взрослой жизнью, которого общество уже изгнало из первого лагеря, но пока отнюдь не готово принять во второй. Между ними — пропасть, где ты, как никогда остро, понимаешь свое одиночество и никому-не-нужность. «Эта пустота — лучшая подруга», как формулирует Германика в интервью. А от понимания того, что мир не изменится без тебя, всего один маленький шажок к избавлению его от своего общества. «Так будет лучше: я не буду ничего портить, а химик будет приходить вечером на чай».

Германика мастерски раскрывает весь спектр типических подростковых характеров, обнажая внутри каждого общую для всех пустоту — глубокую щель между полной неспособностью сознательно адаптироваться к экзистенциальному испытанию взрослением, с одной стороны, и убежденностью в собственной индивидуальности и исключительности — с другой. Эта иллюзорная индивидуальность — прямое следствие избытка информации в мире, где им довелось взрослеть; самому информированному поколению в истории приходится на собственном опыте убеждаться, что знание умножает скорбь. Сочетание инфантильности и информированности оказывается для поколения, рожденного в начале 90-х, роковым, поскольку формирует иллюзию способности контролировать свою жизнь и принимать решения. Встреча с реальностью оказывается для них столь жесткой, потому что реальности этой они не знают. А не знают, потому что выросли в атмосфере тотальной лжи, внутри мыльного пузыря внушенных социумом иллюзий. Ученикам 9 «А» не приходится сталкиваться с честностью, правдой и искренностью ни в школе, ни дома; в какой-то момент ловишь себя на том, что смотришь макабрический конкурс «Чьи родители самые лживые?». Стараниями старших поколений и молодежного глянца герои убеждены не только в собственной исключительности, но и в том, что весь мир ощущает себя в долгу перед ними и рано или поздно обязан начать возвращать этот долг с процентами.

Интересно, что одновременно с выходом в эфир сериала «Школа» в журнале «Сноб» была опубликована статья Маши Гессен «Детская болезнь», где анализируется разница между русским и (условно) американским подходами к жизни. «Американский (он же западноевропейский) метод заключается в том, чтобы продлить юность — «безответственный» период жизни — как можно дольше, — пишет Гессен. — Русский — в том, чтобы продлить «беспомощную»

старость, то есть констатировать ее наступление как можно раньше». По мнению Гессен, «в России общество не просто ждет, а буквально требует от человека, чтобы к двадцати — двадцати пяти годам он окончательно определился с выбором жизненного пути, иными словами, чтобы его социальное взросление в известном смысле совпадало с биологическим». И от этого мощного, всеобщего исторически обусловленного социального прессинга (к которому добавляется извечное «не поступишь с первого раза — попадешь в Чечню!») пятнадцатилетние герои «Школы» защищаются единственным известным

На съемках сериала «Школа»

им (и самым инфантильным из возможных) способом — вытесняя любую мысль о будущем в подсознание и отказываясь принимать объективную реальность вообще. «Тем, кто за нас в ответе, давно пора понять: мы маленькие дети, нам хочется гулять!»

В первую очередь, от этого разрыва между подлинным и нафантазированным «я» страдают личные отношения: придумав себе романтический образ другого, герой или героиня немедленно начинают страдать от несоответствия этому образу реального человека. Герои «Школы» создают и разрушают отношения с беззаботностью детей, играющих в куклы, не воспринимая партнеров как живых людей, личности. Они готовы к отношениям физиологически и ментально, но абсолютно не готовы эмоционально, а тем более морально. Любопытно замечание шведского философа и социолога Александра Барда, утверждавшего в недавнем интервью: «Нынешние семнадцатилетние совершенно аморальны. Но у них есть ценности, и они носят строго этический характер. Мораль — это разделение между добром и злом. А этика — это разделение между правильным и неверным. Этика всегда сводится к решению конкретного индивидуума». Финал «Школы» с неопровержимостью парового катка доказывает, насколько дорого может обойтись ее героям расплата за неправильные решения, принятые без оглядок на мораль.

Надо полагать, что столкновение с действительностью происходит у всех детей мира, — вопрос в способности к преодолению этого столкновения. Ни один герой «Школы» не может похвастаться реализованным жизненным проектом; все сюжетные линии заканчиваются для их субъектов полнейшим крахом. Единственное исключение — Оля Шишкова, сделавшая из своей недолгой девятиклассной школьной жизни мрачный, хотя и практичный вывод: не верить, не бояться, не просить и не надеяться ни на кого в целом свете, кроме самой себя. «Дальше будет еще жестче, так что падло сломаться в самом начале», — резонно резюмирует она. Но у остальных героев нет даже этого стимула продолжать. Моя коллега, досмотрев сериал, написала мне грустное сообщение: «Не могу поверить, что больше не увижу этих ребят счастливыми». Германика не из тех, кто в последнем кадре трепетно фокусирует камеру на пятнышке света в конце туннеля, — тем более что, судя по всему, она не видит там ничего, кроме темноты. Кирилл Разлогов писал, что «Школа» «нарушила как развлекательную специфику нашего телевидения, так и табу жанрового решения возникающих на экране конфликтов». Допустив, добавим мы от себя, на экран возможность того, что решить свои конфликты герои окажутся попросту неспособны.

И только чья-то смерть совсем рядом способна мотивировать их к рефлексии.

Ч Т Е Н И Е

Москва.
Конец 40-х

ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

Воробьиное поле

Бог ушел и больше не вернется.

Лаборатория

1949 год. Зима, три часа утра. Внутренний двор Лубянки. В «воронок», закамуфлированный под хлебный фургон, конвоиры заталкивают нескольких заключенных.

Вот уже фургон с надписью «Хлеб» мчит по пустым московским улицам. В кабине рядом с водителем угрюмый охранник.

Светает. Фургон, выкатив за город и пропустив подмосковную электричку, проезжает станционный шлагбаум. Катит вдоль заснеженного поля, обгоняя бредущую по дороге женскую фигуру с тяжелой сумкой. А через метров пятьсот — идущего по обочине путника с чемоданчиком. Он оборачивается на завывание мотора, преграждает машине путь.

В кабине охранник берется за кобуру. Но путник, молодой подмерзший человек, не может видеть этого.

— Эй, товарищ! Подбросьте до монастыря.

Но машина проезжает мимо.

Вот впереди стены стоящего на пригорке монастыря. Слепая колокольня без колокола и креста.

Фургон въезжает в охраняемые вохровцами железные ворота и останавливается на грязном монастырском дворе. Заключенных выводят из машины.

Молодой путник вскоре тоже добредает до монастыря. Стучит в ворота. Строгое рыло охранника высовывается в железную форточку. Овчарка сквозь щель скалит на пришлого клыки.

— Чего надо?

— Это лаборатория номер четыре? — спрашивает пришедший. — Там у вас на Кораблева должен быть пропуск...

Охранник на секунду отворачивается к списку.

— Нет тут ничего.

Он пытается закрыть оконце.

— Постойте! Как это нет! Я новый сотрудник. Проверьте. Максим Кораблев.

Макс стоит в тесном кабинете перед замначальника по режиму капитаном Утробиным. Капитан дотошно изучает бумаги нового сотрудника.

— Что ж вы с высшим, а идете на должность лаборанта?

Макс замешкался с ответом.

— Жить негде.

Капитан смерил его холодным взглядом, снова уткнулся в изучение бумаг.

— Это оставьте, а эти две — к руководству, — говорит он наконец.

Другой кабинет. Человек сидит на потертом кабинетном диване. Это начальник секретной лаборатории Мирзоев. Он в шляпе, в кожаном пальто, ноги в офицерских сапогах. Видно, что недавно вошел, раздеваться не хочется — в помещении холодно, глубокие монастырские окна почти не дают тепла и света. Мирзоев бесцеремонно рассматривает стоящего Макса, потрепанный чемоданчик у его промокших ботинок.

— У зама по режиму были? — спрашивает наконец Мирзоев.

— Был. Капитана... Утробина, кажется.

Мирзоев, нехотя поднявшись, пересаживается за письменный стол.

— Давайте, что у вас там... — он, не глядя, протягивает руку.

Максим поспешно подает бумаги... Мирзоев пролистывает их без интереса. Лицо у него смуглое, набрякшее, с тяжелым кавказским носом.

— Вы в курсе, что лаборатория закрытая? — говорит Мирзоев с легким акцентом.

— Конечно. Я ж подписку давал... — поспешно отвечает Максим.

— Подписку, — Мирзоев снова брезгливо смотрит в бумаги. — Родственники за границей есть?

— Да что вы?! — пугается Макс. — Нет, конечно.

— А репрессированные?

Максим невольно краснеет.

— Нет. В анкете все прописано... Иначе кто б меня сюда... Распре... р-распред-делил?

— Крутько!! — вдруг резко выкрикивает Мирзоев.

На пороге мгновенно вырастает сержант-обмылок с выпученными белесыми глазами.

— Здесь, тарищ полковник!

— Ты когда окна заклеишь? Холод собачий!

— Так... при вас, тарищ полковник... как-то... не того...

— Выйди, — бросает уже спокойно Мирзоев и, снова рассматривая Максима, спрашивает: — Заикаетесь?

Максим краснеет.

— Ин-ногда.

С чемоданчиком в сопровождении Крутько Макс проходит по монастырским коридорам. Советские плакаты по стенам, в проеме одной из дверей видно медицинское и химическое оборудование, а чуть дальше другая — обитая железом, с надписью «Операционный блок».

Они идут через двор, видят, как из ворот уже выезжает фургон с надписью «Хлеб». Охранник как раз впускает в ворота девушку с тяжелой сумкой на плече. Она озирается. По всему и она здесь впервые.

А сержант Крутько ведет Макса мимо монастырских построек — сарайчиков, жилых и нежилых флигельков...

— Охрана в том корпусе проживает, — поясняет по ходу Крутько. — Гражданские в этом. Гражданские, у которых в городе жилплощадь, электричкой ездют, а до станции — спецавтобусом.

Он кивает на небольшой старенький автобус, в радиаторе которого копается солдат-водитель.

Пройдя сквозь гарь котельной, Крутько пинком открывает дверь каморки.

— Приплыли. Ваш апартамент. Мал, зато отдельный.

Макс шагнул внутрь, бросил чемодан на железную солдатскую койку. Каморка без окна, с извивом водопроводных труб в углу.

Прикрыв дверь за ушедшим сержантом, он порылся в чемоданчике, достал из книжки Маяковского пожелтевшую фотографию. Сидит с ней в нерешительности.

За дверью, в стороне, чей-то невнятный оклик: «Иван! Уголь занеси!»

Макс вздрогнул, поспешно сунул фото под рваную подкладку чемодана.

А Мирзоев в шляпе, в пальто и сапогах теперь лежит на диване, будто не вставал, и бесцеремонно рассматривает девушку. Она, зовут ее Катя, стоит на месте Макса и, пряча любопытство, рассматривает Мирзоева.

— Обязанности медсестры знаешь?

Она с готовностью кивнула:

— Я ж медтехникум закончила.

— У нас тут... специфика...

Молчание. Девушке становится не по себе под его оценивающим взглядом. Она отводит глаза на гвоздики в его подметке, ждет продолжения разговора, а он молчит.

— Подойди, — приказывает он.

Она делает шаг.

— Ближе.

Она делает еще один несмелый шаг и оказывается совсем рядом. Он, не спеша, запускает ей руку под юбку выше колена. Девушка рванулась, но он удерживает за подол. Смотрит в ее испуганные расширенные глаза и произносит хрипло:

— Молодец, стойкая, — отпускает. — Проверка была. Иди, устраивайся.

Она боком вылетает за дверь. А по лицу Мирзоева проходит судорога, и он обессиленно утыкается лбом в холодную спинку дивана.

Макс и хирург Колода, сорокалетний, с колючим взглядом человек, идут по монастырскому коридору. Колода выглядит «народно»: волнистый чуб сбит на сторону, под пиджаком украинская рубаха, костюмные брюки заправлены в сапоги.

— Я хирург Колода Гнат Захарыч, — поясняет он украинским говорком. — Я тут нэ главный, тут есть хто поглавней да похитрэй. Заведение наше создалося нэдавно, штаты нэ укомплектованы... А результаты с нас трэбують скорые... И правильно трэбують.

— Можно вопрос? — несмело подает голос Макс. — Направленность. Мне толком не объяснили.

Колода недовольно пожевал губами.

— Направлэнность... научная. В области мозга. Но вам вникать нэ нужно.

Он толкает дверь с чернильной надписью «Химлаб», за которой тесное, заставленное оборудованием помещение. Колода приостанавливается у стеллажей, хаотично заставленных колбами, банками с реактивами, коробками с медикаментами.

— Ваша задача спэцматэриалы, — продолжает он, — рэгистрация поступивших химрэактивов и мэдпрэпаратов... Учет.

— Учет? — Макс разочарован. — Я ждал что-то... научное.

— Учет и порядок! — Колода двинул банку с надписью «Формалин», брезгливо отставил немытый чайник. — Лишнее выбросить, вычистить! — Достал из ящика стола амбарную книгу. — Тут до вас работал один субъект, но... бачитэ? — Он пролистал несколько страниц, исписанных путаными каракулями: слева препараты на латыни, справа кривые небрежные росписи «Махалов», «Махалов», «Махалов»... — Короче, не оправдал, наказан...

А Макс машинально читал про себя названия препаратов.

— Яд. Наркотик. И это тоже...

— ...Так что сполняйтэ отчетность аккуратно. Иначе... Ясно?

— А можно еще вопрос?

— Нельзя! — Колода сбросил журнал в открытый ящик стола. — У нас руководство вопросов не любит. Оно до Москвы на «Виллисе» ездит, нэ то шо мы, простые, на автобусе до электрички... Обязанности усекли? Память у вас как?

— Не жалуюсь, — робко отозвался Макс.

Колода царапнул его взглядом.

— Тогда усеките главное: ни яких вопросов. Это вредно для здоровья.

Скрипя сапогами, он решительно направился к двери.

В коридоре навстречу Колоде шагнула старшая медсестра Зинаида Рюхина, пожилая угрюмая женщина. Она как раз показывала Кате, какие окна нужно вымыть. В Катиных глазах робость, тревога.

— Вот, Игнат Захарыч, — медсестра недобро кивнула на Катю, — новая медсестра. Как тебя? Веткина Катерина.

— Гарна дивчина. Молода, — не останавливаясь, комментирует Колода.

Рюхиной неприятен комплимент в Катин адрес.

— Работай, Веткина, старайся, — глядя перед собой, распевно продолжает Колода, — и слухай Зинаиду Ивановну, вона опытна и дило знае.

И он уходит по коридору.

— Работай, Веткина!

Старшая торопится следом за доктором.

Катя, сбросив напряжение, взбирается на подоконник и мокрой тряпкой принимается мыть стекла и рамы. В ее глазах все еще таится робость. Но солнечный блик, редкий в российскую зиму, проник сквозь стекло. Катя повеселела. Украдкой оглянулась и запела негромко:

На позиции девушка
Провожала бойца,
Темной ночью простилася
На ступеньках крыльца...

А Макс в лаборатории приостанавливается перед висячим замком на железной двери подсобки. Поискал по ящикам ключ, но тихое пение, донесшееся из коридора, заставляет его отвлечься. Он осторожно выглянул из двери, уставился на девушку. Она на подоконнике, почти рядом, но его не замечает. Макс рассматривает Катю, ее халатик, чуть просвеченный зимним солнцем.

Вдруг в приоткрытую оконную форточку влетел воробей, шарахнулся в сторону, обратно... Стал биться в оконные стекла. Плохая примета — птица в окно.

Катя всполошилась, хотела ему помочь, но он только отчаяннее и беспомощнее бился грудкой о невидимую преграду. Катя соскочила с подоконника, давая ему возможность приблизиться к форточке...

Проходивший по боковому коридору Мирзоев тоже приостановился. Незамеченный, следил за происходящим.

Воробей наконец вылетел, умчался. Катя с облегчением вздохнула. Достала из кармашка тряпицу, чтоб протереть стекло от нескольких капель крови и, не заметив, выронила на каменный пол что-то мелкое, металлическое... Макс поднял подкатившуюся к ботинку солдатскую звездочку. Катя увидела, подскочила.

— Ваша? — спросил Макс.

— Моя.

Забрала. Их руки при этом соприкоснулись. Оба секунду растерянно смотрели друг другу в глаза. Мирзоев ревниво наблюдал.

Макс то садился на табурет и замирал, то лихорадочно собирал в лаборатории мусор, разбросанные по полу пустые пузырьки. Решившись, заторопился, потому что... девушки в коридоре уже не было.

Он быстро пошел с ведерком по коридорам, заглядывая в двери в надежде увидеть ее.

...Все так же озираясь, двинулся по снежной тропке средь старых построек. За развешенным на веревках больничным бельем девичий голос негромко напевал. Макс встрепенулся.

За простынями видны Катины коротко обрезанные валенки. Она возникла в разрыве за бельем.

И пока за туманами
Видеть мог паренек,
На окошке на девичьем
Все горел огонек...

Катя оборвала песню. Стояла с ворохом влажного белья.

— Что так смотрите? — спросила.

— Просто. Песня.

— Нравится?

— Нет, — не подумав, признался он.

Она чуть заметно растерялась.

— Почему?

— Не песня сама, а... был случай... — Макс хотел объяснить, но смутился. — Короче... не важно.

Она уязвленно хмыкнула.

— Ну и идите себе, раз не нравится.

Отвернулась. А он расстроено поплелся к мусорному баку, что у монастырской стены. Сзади, из-за простыней Катя с вызовом запела:

Все, что было загадано,
В свой исполнится в срок,—
Не погаснет без времени
Золотой огонек.

Макс остановился у пролома в крепостной стене, затянутого колючей проволокой. За проломом простор — перелески в белом инее, речка во льду. А прямо за стеной, на снежном поле, воробьи с громким щебетом взмывают, садятся и снова взмывают, носятся стайками...

За спиной слабый возглас. Макс обернулся к Кате, а она испуганно вскрикнула. Звон проволоки предупредил. Макс успел отшатнуться. Свирепый конвойный овчар метнулся на него с разбега, но, не в силах дотянуться, злобно хрипя, повис на цепи прямо над его плечами.

Макс, барахтаясь в снегу, пытался отползти. Катя подбежала, потащила его в сторону.

— Что ж вы! Прямо под проволоку!...

Только теперь он заметил проволоку вдоль стены, по которой бегал цепной пес-охранник. Поднявшись, они отступали, по пути собирая оброненное Катей белье.

— Испачкалось, — виновато бормотал Макс. — Из-за меня.

— Да ладно! Постойте.

Она краем наволочки промокнула ссадину у него на лбу.

— Не услышали? Засмотрелись на воробьев?

— Да... их так много, — будто оправдывался Макс.

— Там воробьиное поле. Овес неубранный под снегом, вот они и галдят...

Он смотрел ей в глаза, и обоим стало неловко.

— Все же... почему вам песня не понравилась? — спросила она с вызовом.

— Песня? — он замешкался. — Да нет... Просто... после нее не возвращаются.

— Не возвращаются? — эхом и както без воздуха переспросила она.

— Веткина! — донесся недовольный голос старшей сестры. — Ты где шляешься?

Катя встрепенулась и, подхватив таз с бельем, побежала по тропке между сугробов.

Охрана и человек пять сотрудников ели в бывшей монастырской трапезной. Сидели в шинелях и пальто, а к раздаче подходили со своей посудой. Макс видел, как Катя ставила на поднос три миски, как уходила. Он торопливо доел и тоже поднялся.

Из комнатки, где обычно обедало руководство, эту, понятную только ему, сцену наблюдал Мирзоев. Склонившись низко над тарелкой с супом, он сказал Колоде:

— Менять надо этого... нового лаборанта.

Колода не показал удивления.

— Мэнять? У его — высшее.

— Тем более. Пусть нового подберут, попроще.

В палате окно зарешечено. Катя только успела поставить на подоконник миски с супом, как в палату вошло все начальство.

— Журнал принеси, — прошипела Кате Рюхина.

Катя умчалась. А научный руководитель профессор Брошицкий, полноватый человек в белом халате, остановился перед зэком крестьянского вида.

— Зовут как?

— Первухин Степан Тереньтич.

— Откуда будешь родом, Степан Тереньтич? — спрашивает Брошицкий.

— С под Курска, — нехотя бубнит Первухин. — Колхоз «Большевик».

— Статья? — подал голос Мирзоев.

— Пятьдесят восьмая, политицкая.

— За что?

— Так, в клубе. Сталина... уронил... Отколол малость.

— Бюст, что ли?

— Ну, — мрачно согласился мужик. — Я ж не знал, что он бюст. Это уж мне следователь позже сказал... Велели «неси», а там порожек, ну я и... Я ж на войне контуженный...

Брошицкий с Мирзоевым досадливо переглянулись. Колода в процессе не участвовал, демонстративно стоял у двери, давая понять своим видом, что неправедливо отодвинут. Брошицкий окинул взглядом остальных.

— Может, еще у кого-то контузия?

Поднявшийся с кровати зэк заморгал, заикаясь, признался виновато:

— У меня. Легкая. И два ранения. Р-раз осколком зацепило, а раз... тоже осколком... С-сапер я.

— Черт, кого они шлют... — тихо ругнулся Брошицкий.

В дверях с журналом для записей появилась Катя. Взгляд рассеянный и все время ускользает за дверь. А Брошицкий приостановился перед третьим сидящим на койке плечистым зэком.

— А у вас?

— В танке горел, но контузий не было, — холодно бросил тот.

— Я так понимаю, бывший майор — это вы? — взглянул в журнал Брошицкий.

— Майор танковых войск Громов, — угрюмо уточнил тот.

— Зэк ты, а не майор. Паршивый зэк, — брезгливо перебил Мирзоев. — И встать перед начальством! В карцер захотел?

Майор неохотно поднялся. Профессор снова окинул взглядом зэков и отошел к Рюхиной.

— Колхозника в разработку первым.

Он и Мирзоев выходят в коридор.

— Невозможно работать, — возмущенно шипит Брошицкий, — одни инвалиды!

— Не нравятся? — усмехнулся Мирзоев.

— Конечно! Нужны молодые, здоровые!

Химлаборатория. Макс подергал дверь в подсобку, поискал ключ. Из коридора донесся голос сержанта.

— Ну, елы-палы! Слышь, Кораблев, — он всунулся в лабораторию. — Они хлеб забыли!

— Что? — не понял Макс, поспешно прикрывая подсобку.

— Хлеб в столовку из Москвы не завезли! На прошлой неделе раз... И опять! — возмущенно пояснил Крутько. — Ну мы ладно, но охрана чё, на морозе впроголодь должна?

Он ждал от Макса реакции возмущения. Макс рассеянно кивнул.

— Да, скверно.

Крутько только безнадежно махнул рукой и скрылся.

Макс зачем-то побрел по коридорам... Услышал за поворотом голос Рюхиной.

— Процедур на сегодня не будет, так что дуй на станцию. Купишь буханок шесть, коли уж все не распродали.

— И куда? — забирая деньги, рассеянно спросила Катя.

— На кухню оттащишь! Не ясно?

Макс поспешно запер свою «Химлаб» и, уходя по коридору, жадно смотрел сквозь пыльные окна, как Катя уже шла через двор к въездным воротам, заталкивая авоськи в карманы ватника.

Как ему хотелось пойти с ней вместе! Он пробежался по двору, но идти следом не решился. Поплелся назад... Передумал... Забежал за автобус, в воротца открытого сарайчика, где у старого мотоцикла с коляской возился водитель Бобров. Заговорил с ним торопливо.

— Слышь, Бобров, дай на твоем мотоцикле до станции. А?

— Чё стряслось-то?

Водитель невозмутимо подтягивал гайки разводным ключом.

— Да хлеб, понимаешь, не завезли... Дай. Я мигом.

— Перебьешься.

— Не жлобись. Очень нужно!

— Пехом шагай, не барин.

Макс ждал такого ответа, потому повернулся уходить. С мукой посмотрел в сторону ворот и сделал еще попытку.

— А если я тебе — это?

Он поспешно достал из кармана складной перочинный ножичек.

— Немецкий, трофейный... Сталь, знаешь, какая? Точить не надо.

Бобров оторвался от работы, без интереса взял нож, покрутил в пальцах, раскрыл, закрыл, отдал.

— Не пойдет.

И снова стал гайки под рулем подтягивать.

Но Макс уже завелся и не отступал.

— А если... Смотри! В придачу! — Он стянул с горла шарф. — Пощупай! Шерсть! Почти новый!

Водитель деловито осмотрел шарф, взвесил на ладони ножик.

— Ладно. Щас закончу и бензин залью... И смотри там, по ухабам не шибко.

Макс протарахтел на мотоцикле сквозь прилепившийся у монастыря поселок. Высматривая Катю, вырвался на дорогу, уходившую вдоль снежного поля к станции.

Катина фигурка возникла за вторым холмом. Катя обернулась на звук тарахтелки, приостановилась, пропуская. Но Макс остановился, поднял на лоб защитные очки. Она узнала, смотрела с интересом.

— Подбросить? — он старался говорить слегка небрежно, независимо. — Я как раз в ту сторону.

— Неловко вас затруднять... — отказалась неуверенно. — Вы, наверное, по делам?

— Да садитесь.

Она охотно уселась в коляску. Растерянно взяла из его рук очки.

— Зачем?

— Ветер.

— А вы как же?

— Берите. Я привычный.

— Нет, — отказалась решительно и улыбнулась. — Я буду, как лягушка, а вам идет.

Макс нацепил очки и лихо поддал газу, мотоцикл даже слегка занесло.

Они обогнали сани-розвальни, лошадь с испугу шарахнулась в сторону, мужик на соломе с досадой проводил их матерком.

— Дикие люди, мотоцикла пугаются, а он только с виду страшный, — перекрикивая движок, пошутил Макс.

— Я тоже его боюсь, — улыбнулась Катя. — Меня папка раз, до войны, на мотоцикле колхозном катал. Мы с ним песни веселые пели-орали и с маху по пояс в речку залетели.

— А я в городе жил. И на мотоцикле приходилось, и с вышки парашютной прыгал...

— Да что вы! Страшно?

— Нет. Первый раз, знаете, стал наверху и вдруг вспомнил про Леонардо да Винчи, представил, как он испытывал свои механические крылья...

— Леонардо? Слышала вроде. Не русский?

— Нет, — усмехнулся смущенно Макс.

— Я бы тоже с вышки хотела!

— У вас выйдет. Вы смелая ... и красивая. — Она замерла. А он, чтобы снять возникшую неловкость, торопливо добавил: — В Москве, в Парке Горького есть такая вышка. Можем с вами съездить... весной.

— Весной? — переспросила и посерьезнела. — Дожить бы на этой работе, до весны.

— Странно, и я сейчас так же подумал...

На станции у магазинчика очередь за хлебом вытянулась от крылечка на улицу.

— Спасибо, что довезли, — выбираясь из коляски, улыбнулась Катя.

— Я подожду.

— Не стоит. У вас же дело. А мне еще на почту...

Но он уже обратился к последней старушке в очереди.

— Бабушка, мы будем за вами. Мы скоро.

И, не дав Кате сойти, снова прибавил газу, спросил:

— Куда? На почту?

Она довольно кивнула.

— Мне только перевод, для мамы.

Макс стоял в дверях почты и украдкой рассматривал Катю. Она ему все больше нравилась. А Катя, склонившись к окошечку, заполняла квитанцию, отсчитывала деньги... И вроде про Макса забыла, только каблуком своего ботинка, будто невзначай, прикрывала прохудившийся бок второго — знала, что Макс смотрит...

Загруженные буханками хлеба, они протарахтели вокруг магазина, мимо пустого рыночного навеса, бараков и почты. Макс не спешил возвращаться.

Потом они ехали к монастырю. Стая поселковых собак с лаем бежала за ними следом. А Катя жадно вдыхала свежий холодный воздух.

— Нравится? — довольно спрашивал он. — Можете даже запеть, как тогда, с вашим папой.

Катя улыбнулась, но в глазах мелькнула грусть.

— Как тогда? Я бы спела, да собак боюсь распугать.

А Макс дал газ и, огибая монастырь, вылетел на снежное поле. Стаи воробьев взмыли ввысь. Но коварная канавка под снегом и... Мотоцикл, крякнув, перевернулся. Воробьи галдели, носились над их головами, мотоцикл тарахтел, а они беспомощно барахтались в глубоком снегу.

— Чуть не потерял вас... на этом воробьином поле, — шутливо кряхтел Макс, отряхивая Катю.

Катя смеялась. Он осторожно снял снег с Катиных бровей, взял ее руки в свои.

— Как ледышки... — бережно дохнул ей на пальцы.

Катя перестала смеяться.

На кухне повар бросает на железный стол две тяжелые авоськи с буханками хлеба. Огромным ножом ловко нарезает их ломтями.

Вечер. Мотоцикл уже спокойно стоит у сарая. А через двор уезжает автобус с «московскими» сотрудниками. Из него Колода завистливо поглядывает на пустой «Виллис». Тот прогревается у порога, ждет начальство.

А Макс в своей каморке. На табурет, застеленный газетой, ставит миску с макаронами и стакан с компотом, накрытый куском хлеба. Все это он стащил для Кати.

Стараясь никому не попасться на глаза, Макс проходит по тропке к флигелю, где живет Катя. Осторожно заглядывает в прикрытое занавеской оконное стекло. Но в комнатке меж коек ходит только Рюхина.

Растерянно возвращаясь, он видит у порога все еще ожидающий Мирзоева «Виллис».

В это время в кабинет Мирзоева несмело входит Катя.

— Вызывали?

Мирзоев не отвечает, сидит за столом, что-то пишет. Катя ждет, не знает, как себя вести.

— Проходи, не стесняйся — не поднимая головы, говорит он наконец. — Коньяку хочешь?

— Я? — теряется Катя. — Нет... Я не пью.

Он смотрит на нее, хитро прищурившись.

— Совсем не пьешь? Что, мама не разрешает?

— Почему? — тупо отзывается Катя. — Просто.

— Маму больную любишь, да? Деньги ей отослала, первый аванс. Да?

Катя удивилась.

— А вы откуда знаете?

— Работа у меня такая, — сверлит ее взглядом. — Я все знаю. Так что смотри, шуры-муры, шашни всякие на производстве не позволим. Выгоним и накажем.

— О чем вы? — краснеет Катя.

Он погрозил пальцем.

— Выгоним с волчьим билетом. И маму не прокормишь, и сама пропадешь.

Катя побледнела. А он встает, обходит ее вокруг, меняет тон.

— Слушай, просьба к тебе. Сапоги мне почисти?

Катя совершенно теряется.

— Я? — не знает, как отказаться. — А... я не умею.

— Какая ты! Не пьешь, не умеешь, — проходя, тронул ее за плечо. — Это просто. Вон там в ящике гуталин, щетка.

Кате ясно, что дело тут не в сапогах.

— А... сержант не сможет?

Он смотрит ей в глаза сверлящим взглядом.

— Я хочу, чтобы ты. Тебя прошу, понимаешь?

Катя стоит ни жива ни мертва. Смирилась. Идет к ящичку.

— Когда вы мне их отдадите? Сапоги.

Дрожащей рукой достает щетку, гуталин. Он тем временем поворачивает в двери ключ.

— Зачем отдавать? Ты прямо сейчас на мне и почистишь.

Катя совершенно ошеломлена. Разгневана. Но взгляд у него сделался ледяной, безжалостно страшный, и она снова смирилась. Присела у его сапог. Как во сне, открыла баночку, ткнула в нее щеткой, тронула ею сапог.

По лицу Мирзоева скользнула едва заметная судорога.

— Уходи, — выдавил он из себя, — быстро. Убирайся.

Она замерла. Метнулась к двери, отомкнув, выскочила в темный коридор.

А Мирзоев бросился за полотенцем, рванул пуговицы на брюках, затолкал полотенце, стоял, покачиваясь и причитая шепотом:

— Опять! Суки, суки... Все грязные твари!

А Катя вбежала в перевязочную и, не зажигая свет, села на клеёнчатую кушетку. Не в силах справиться с волнением, схватила с полки пузырек со спиртом, плеснула в кружку с водой и, морщась, залпом выпила. Кашляя, корчась, задела лампу на столике. Та рухнула на пол...

А во дворе Мирзоев и Брошицкий усаживаются в машину. Сержант Крутько услужливо подает портфель. «Виллис» двинулся к выезду. Вертухай открыл ворота.

Макс ищет Катю по темным безлюдным коридорам монастыря. Вовремя отшатнулся за угол.

Сержант Крутько и рядовой вохровец вешают на больничную палату амбарный замок... Проходят мимо закрытой двери перевязочной. Катя слышит, как они переговариваются.

— В клуб в поселок пойдешь? — лениво спрашивает сержант вохровца.

— Не знаю...

— Там баб — на выбор.

— Не. У меня палец нарывает.

— И чего? Ты пальцем, что ли, е... собрался?

Макс осторожно приоткрыл дверь в перевязочную. Катя повернула голову.

— Ты здесь? А я ищу. Ужин тебе взял. Ты ж с утра не ела...

Но Катя выпалила отчаянно:

— Отстаньте! Не ходите вы за мной! Понятно?

Макс ошеломлен. Постоял в нерешительности и, отступив, прикрыл перед собой дверь.

А Катя так и сидела не двинувшись. В руках поломанная лампа. Запрокинула голову и стала беззвучно не то плакать, не то смеяться.

Катя неуверенным шагом шла по поселку в сторону местного клуба. Заметно, что спирт сделал свое дело. Макс, на расстоянии, брел за ней следом.

В помещении клуба — советские плакаты, бюст Сталина на тумбе, а из патефона льется-дребезжит фокстрот. Женщины танцуют в основном друг с другом, поскольку мужчин совсем немного.

Катя остановилась у стеночки, среди прочих. Старается не показать, что пьяна. Увидела через зал Макса, резко, даже с вызовом, отвернулась.

Макс ревниво смотрел, как к ней подошел парень в морской форме, предложил потанцевать. Катя согласилась. И Макса пригласила какая-то тридцатилетняя библиотекарша. Он топтался с ней поблизости от Кати, угрюмый, расстроенный, на ватных ногах.

Потом морячок провожал Катю. Уводил от платформы, от тусклых фонарей в сторону бараков. Макс не выдержал — нагнал, остановил ее за рукав. Катя не удивилась, только смотрела замкнуто. А морячок оттолкнул Макса.

— Ты чё, пацан? В рыло захотел?

Но Катя удержала его агрессию, позволила Максу оттянуть себя в сторонку. Морячок недовольно ждал.

— Что стряслось-то?

Макс, смотрел страдающе, влюбленно.

Она лишь упрямо и пьяненько вскинула подбородок.

— И выпила! Зачем? Все ерунда! — Он потянул ее за собой. — Пойдем, я тебе еду взял. Ты ж не ела с утра, совсем развезет...

Но Катя будто опомнилась, вырвала руку.

— Не ходи за мной, очень прошу!

Не зная, куда деваться, она рванулась в сторону и мимо морячка пошла быстро, решительно в зимнюю темноту. Морячок растерянно, а Макс ошеломленно смотрели ей вслед, потом Макс бросился, догнал и, развернув к себе, стал порывисто целовать. Она отстранялась, но потом ответила.

Морячок смотрел на них обалдело.

В маленькой каморке они упали на койку Макса, целовались, все больше теряя голову.

— Нельзя нам, — шептала она. — Узнают — выгонят...

Он не отступал. Но за дверью, в котельной, что-то грюкнуло. Оба мгновенно вскинулись, Катя испуганно поправила волосы.

Это в котельной Иван-истопник, гремя лопатой, подбросил в гудящую топку уголь. Ушел. За стеной было слышно, как он переговаривался с вохровцем, лениво ругал заскулившую собаку.

Макс и Катя напряженно прислушивались.

— Ушел, — прошептал Макс и потянулся к ней.

— Вернется, — прошептала она, отстраняясь и собираясь уходить.

Макс удержал.

— Поешь.

Он подвинул холодную миску на табурете.

Она послушно ковырнула ложкой.

— Не хочется.

Ногой у койки задела гармошку, удивленно спросила.

— Твоя?

— Здешняя.

Катя подняла ее себе на колени, провела пальцами по изношенным кнопкам, по ободранной лакировке.

— «Махалов»...— прочла нацарапанное.

— Махалов, — чуть удивился Макс.

А Катя уже осторожно и тихо наиграла обрывок мелодии.

— Почему тебе не нравится?

Он ответил уклончиво:

— Соседка в коммуналке напевала... когда моего деда... Когда мой дед уехал... навсегда.

Катя с сочувствием кивнула. Ждала продолжения, но он молчал, смотрел куда-то в стену.

— На фронт... дед?

Макс на секунду замялся.

— Да...

— ...И мой папка на фронт. В мой день рождения. Стоял у вагона и так на меня смотрел... «Совсем нечего тебе подарить». Снял с пилотки, — Катя достала из халата солдатскую звездочку, — и спрятал у меня в ладони... А я загадала: если сохраню — он вернется. Но... не вернулся.

Макс взял железную звездочку. Потом Катя взяла обратно. Из пальцев в пальцы.

— Он совсем не военный был... как воробей... — на глаза Кати навернулись слезы. — Лежит где-то... на снежном поле...

Макс осторожно притянул ее ладонь и стал целовать. Потом лицо. Она ответила...

Утро. Катя быстро идет по коридору. В ее глазах счастье.

...Вот она уже за монастырской стеной. Торопится, бежит по глубокому, залитому солнцем снегу. На воробьином поле ее поджидает Макс. Она с разбегу бросается ему в объятия. Они торопливо целуются. Над ними и над полем стайками носятся оглушительно чирикающие воробьи...

Макс и капитан Утробин стоят в лаборатории у открытой дымящей печки.

— Ну? Ты сам не видишь? — сердится Утробин. — Дымит.

— Дымит, — соглашается Макс.

— Непорядок!

— Уголь сырой, наверное.

Макс не очень понимает, какое дело Утробину до его печки.

— При чем уголь? Дымоход не чищен! Это ясно! — Утробин даже пытается заглянуть в дверцу, в дымоход. — Ивана позовешь прочистить, скажешь я велел...

Бесшумно влетела Катя, глаза горят счастьем. Но, увидев Утробина, сделала серьезное лицо. Сняла с полки лекарственную упаковку. На ходу бросила Максу:

— Отметьте три ампулы.

Чиркнула в журнале роспись и тайно от капитана влюбленно улыбнулась Максу. И след ее простыл.

Макс не заметил, как Утробин быстро взял из открытой упаковки несколько ампул и сунул себе в карман.

На кушетке в перевязочной сидит колхозник Первухин, держит заскорузлыми пальцами ватку на сгибе руки. Глаз у него поплывший после инъекции.

— А скажи-ка нам, Степан Терентьич, — задушевно спрашивает его Брошицкий, — ты детство свое хорошо помнишь?

— Ну? — пьяненько кивает Первухин.

— Мать? Отца?

— И бабку. Слепая была, но... шибко меня любила...

Вот уже перед Брошицким в перевязочной сидит сапер и тоже придерживает на сгибе ватку.

— Кто первая? Помнишь? — спрашивает Брошицкий.

— Помню. Ну, эта... Надька-проститутка. Мы на полустанок к ней за вагон бегали. Она малость не в себе была и нам пацанам, извините, давала. Ну, мы с дружком сразу от нее триппер и подхватили. Извиняюсь за слово «триппер»...

— Небось озлился ты за это, а? — задушевно спрашивает Брошицкий.

— Да не... Чё злиться? Еще бы к ней пошел, да она спьяну под паровоз попала...

— А женился ты как? Расскажи...

Макс — в лаборатории. Наконец снял замок с подсобки. Заглянул в полутьму. Три стены со стеллажами заставлены банками темного и прозрачного стекла. В них в растворах формалина плавают мозги. Зрелище отталкивающее, жутковатое. Макс читает наклейки, сделанные чернилами: «Кролики взрослые», «Кролики 5-дневные»... «Человек», «Чел. 32, 29, 30.», и прямо перед глазами на стеллаже надпись на банке с мозгами: «Махалов»...

Макс мгновение ошалело соображал. Выскочил из подсобки к столу, выхватил из ящика старый журнал... Листал поспешно страницы, там подписи-каракули бывшего лаборанта: «Махалов», «Махалов», «Махалов»...

За неплотно прикрытой дверью слышны одинокие шаги... Макс замер, быстро спрятал журнал.

Но Колода, это был он, прошел по коридору мимо лаборатории.

Колода сидит через стол перед Мирзоевым.

— Вы уж извините, Мераб Ревазович, но я по-рабоче-крестьянски, я политесов не кончал. Я практик, я вот этими вот руками золотыми черепа распиливаю-трепанирую, чтоб людям в нашей стране краше жилось...

— Вы поближе к делу, дарагой.

— Я про дело, — продолжает Колода. — Это ж какой важный идеологически вопрос — нужная память и ненужная... Вон германцы в лагерях и яды испытывали, и трепанировали, и с памятью опыты, и одно другому не мешало, а тут

этот умник... Як нарочно, тягнэ вола за хвост, а подопытные мрут. Почему?..

Мирзоев отхлебывает чай из стакана, смотрит на Колоду с легким прищуром.

— Умник? Вы о ком?

Колода доверительно:

— Брошицкий. Нюхом крестьянским чую — вражина! Химичит, колдует... электродики всякие, буржуазные фокусы... А откуда ветер дуе? С Запада! Може, у него там и родственники еврейские, не удивлюсь.

Мирзоев хитро прищурился:

— Ты, Игнат Захарыч, вот что... Ты изложи письменно все, что думаешь про Брошицкого, и отдай мне. Договорились?

Вечер. Автобус с сотрудниками медленно проезжает к воротам. Колода в промерзшее окно видит, как Мирзоев и Брошицкий подходят к «Виллису».

...Брошицкий и Мирзоев едут в авто через переезд мимо тускло освещенной станции. Брошицкий ворчит.

— Ответьте, Мераб Ревазович, зачем нас торопят, если присылают, извините, отбросы? Из трех — два контуженые!

— Эхо войны, дарагой, — отзывается Мирзоев, поднимая стекло между ними и спиной водителя.

— Ай, бросьте! Просто неразбериха! — горячится Брошицкий. — И почему их надо ждать неделями! В лабораторию к Шумякину не бывает такой задержки. И работают они в городе, а не в этой дыре.

— Там яды, там результат, — отвечает Мирзоев, — а у вас... Не можете из двух контуженых вышибить память.

Брошицкий уставился на него оскорбленно:

— Вышибить недолго. А вот избирательно, по зонам... нужно время! Переделать личность — это вам не стреляющие авторучки и отравленные зонтики... Здесь нужен...

Мирзоев вдруг резко перебил:

— Здесь нужен результат! А у вас люди мрут, как мухи, или мычат, как водоросли!

Брошицкий хапнул воздух и возмущенно зашипел:

— Да, мрут! А можно успеть в такие сроки? Можно?

— Вам сроки руководство поставило, — веско и с угрозой возразил Мирзоев, — и попробуйте не оправдать!

— Нам поставило, — зло уточнил Брошицкий. — Нам с вами. Так помогайте! Иначе не только моя, но и ваша голова полетит...

Мирзоев не испугался, не рассердился. Глянул на усталого, огорченного Брошицкого.

— Совсем ты заработался. В ресторан поедем. Хоть покормлю тебя, как человека.

А в это время сержант и вохровец идут по коридорам, опечатывают двери, выключают свет. По тропке идут между сугробов.

Катя и Макс вжались в стену у двери во флигелек. Сквозь окно видно, как медсестра Рюхина, в папильотках и ночной рубахе, гладит нижнее белье.

Макс Кате шепотом:

— Придешь, как она уснет?

Катя кивнула. Он мягко подталкивает Катю к двери.

Ресторан «Савой», он же — «Берлин», в двух шагах от Лубянки. Публика в зале солидная. Мрачновато, строго, официанты вышколены, по слухам, все работают на Органы.

Мирзоев и Брошицкий вдвоем за столиком, обильно уставленным салатами и шашлыками. Армянский коньяк, грузинское вино...

— ...Да объясните им там, что это эксперимент, что мы первопроходцы и во многом идем на ощупь, — с тихой болью втолковывает Брошицкий. — И нам нужен здоровый материал с крепкими сердцами, чтоб выдержать пять вмешательств, десять, двенадцать... сколько потребуется. И после с каждым еще необходимо работать — обучать, снова вычищать ненужное. Это процесс, а нас торопят...

— Мало пьешь, плохо ешь, дарагой, — подливая в фужер, журит Мирзоев.

Брошицкий смирился, что его прервали. Вздохнул:

— Я человек немолодой, семейный, не привычный к ресторанной пище. Не то что вы, Мераб Ревазович.

— Не завидуй, дарагой, вдовец я. Потому и ем в ресторанах. Один на свете, совсем один...

Они берут по фужеру, пересаживаются в уголок на массивный диван под пальмой.

— ...А у тебя сестры, братья где?

— У меня? — едва заметно напрягся Брошицкий.

— Тут Колода на тебя капает, — отхлебнув коньяк, равнодушно говорит Мирзоев.

— На меня?

— ...Буржуазное влияние, родственники на Западе...

— Сволочь. Ни слова правды!

— Канечно. Кто ему поверит? Темный колхозник из-под Львова.

— Какой он колхозник? Бендеровец! Как забудется, в говорок хохляцкий немецкие словечки вставляет.

— Да что ты?

— Вставляет: «шпацирен, орднунг...» Не удивлюсь, если он во время оккупации у немцев служил.

— Думаешь?

— Чует мое сердце.

— А ты напиши.

— Что?

— Что думаешь.

— И напишу!..

— Красивая.

Это Мирзоев об одиноко сидящей за дальним столиком молодой даме.

Яркий рот, дорогое платье, маленькая шляпка на стянутых в сложный узел волосах.

— Актриса какая-то. Не то из Малого, не то из Ермоловского, — вяло отозвался Брошицкий. Он расстроен разговором, перепуган, возмущен.

— Интересно, кто ей такие бриллианты дарит?

Тут откуда-то сбоку, рядом с ними вырос не слишком трезвый войсковой генерал Пустовалов. Присев на валик дивана, торопливо засипел в ухо Мирзоеву.

— Слышь, Мераб, кацо, выручай. Такое дело... Увези жену, я с бабой той, — он указал глазами на артистку, — почти договорился. Скажу жене, что меня срочно на службу, что ты ее отвезешь.

— Жену?

— Ну да. Сделаешь, брат?

— Канечно, дарагой.

— ...А я чувствую, сегодня *эту* завалю.

Одинокая дама, артистка, почувствовала, что разговор про нее, неявно встретилась с генералом глазами. А он уже ухватил за фалды проходящего мимо официанта.

— Упакуй «Мукузани», коньяк, виноград и ко мне в машину. Только без шума.

Распрямился и, большой, плечистый, пошел за столик к жене, строгой, рано располневшей женщине.

— Лида, меня вызывают, срочно. А тебя Мераб Ревазович Мирзоев довезет. — И бросил другому официанту: — Хлопец, торт упакуй. Детям.

Катя не спит, лежит в темноте с открытыми глазами. А Рюхина, как и была в папильотках, мирно посапывает на своей койке.

Катя осторожно поднимается, набрасывает халатик и бесшумно выскальзывает в дверь. Рюхина открывает глаза, она не спала, притворялась.

Автомобиль движется по вечерним бульварам от Пушкинской. Мирзоев сидит рядом с шофером (из вежливости — к даме вполоборота, стекло опущено), а на заднем — молчаливый Брошицкий и жена генерала Пустовалова с коробкой торта на коленях. Она напряжена, старается скрыть испорченное настроение, видно, не слишком доверяет мужу.

— Торт дзэтям? Харашо, — улыбается Мирзоев.

— Да... муж часто им покупает... Сейчас надо свернуть на Герцена, а там недалеко, третий переулок.

— Канечно, — снова улыбается Мирзоев, — я ваш дом знаю. Который для ответственных работников, да? Хароший дом.

— Солидный. Там и военные, и партийные товарищи проживают, — с ноткой гордости сообщает генеральша. — Мы-то недавно, всего два месяца.

— А что, — наивно поинтересовался Брошицкий, — там есть свободные квартиры?

Генеральша замешкалась с ответом. Мирзоев выручил.

— Освобождаются. Иногда.

— Да, да, — кивнула она. — Мы свою получили прямо с мебелью и с вещами. Там жил какой-то замминистра, но... Органы разоблачили. До смешного, знаете ли... Нахожу фотографию в секрете-

ре. Дама на отдыхе с мужем, и понимаю, что отдыхала с ними в санатории...

Генеральша поймала взгляды слушающих мужчин, спохватилась.

— Нет-нет, я, конечно, с ними не общалась...

Сквозь ажурные кованые ворота автомобиль въезжает во двор добротного многоэтажного дома.

— Спасибо, что подвезли.

Дворник татарского вида, отставив метлу, предупредительно забирает у вышедшей из машины генеральши Пустоваловой коробку с тортом. Идет за нею к подъезду. За дворником, цепляясь за тулуп, странный таким поздним вечером, увязался ребенок лет четырех.

— Хароший дом... — констатирует Мирзоев.

Утро. В палате Катя натягивает белые больничные рубахи на двух полуголых зэков.

— А тебя про что расспрашивал? — интересуется сапер у колхозника Первухина.

— Про дом, про родню, про корову...

— Чудно, — хмыкает сапер.

А Катя уже перешла к третьему.

— Как зовут, сестричка? — спрашивает майор.

— Катя.

— На дочку мою похожа, такая же румяная да смешливая.

— А я разве смешливая?

Она помогает ему с рубахой.

— Факт, — он понижает голос. — Не скажешь, Катюша, что с нами делать-то будут?

Катя смешалась, стрельнула взглядом в сторону.

— Не знаю толком...

Майор понял, что соврала. Помрачнел.

— Ну да, ну да... — поправил рубаху, шепнул: — Ты мне бумажку да карандаш не добудешь? Мне бы весточку на волю... дочке, хоть пару строк.

— Ой, нельзя, — испугавшись, зашептала Катя.

— Добудь. Она ж не знает, жив я иль нет меня...

Катя отрицательно тряхнула головой.

— Хоть клочок, хоть огрызок! Я ж навряд выйду, навряд дочку увижу...

В Катином взгляде мелькнуло сочувствие, но страх сильнее...

— Не могу, нет.

В палату входят сержант и старшая медсестра Рюхина. Она приказывает Кате:

— Иди инструмент готовь! — и, повернувшись к колхознику Первухину: — А ты за сержантом шагай.

Майор тоскливо глядит Кате вслед.

Перевязочная. Катя выложила на салфетку шприц, ампулы.

А сержант Крутько, пощелкивая механической машинкой, уже ловко снимал с головы Первухина последние волосы. Брошицкий склонился, ощупывая оголенный череп, химическим карандашом сделал пометки-крестики.

— Гражданин начальник! Чего это?

Первухин пытается высвободиться.

— Сидеть! — прикрикнул Колода и приказал Рюхиной: — Двойную.

Сержант ловко повалил колхозника на пол лицом вниз и мигом сел ему на голову. Рюхина уже сидела на ногах, и лаконичным тычком вогнала иглу прямо через рубаху. Первухин подергался, обмяк. Сержант рывком посадил его в кресло. Колхозник клюнул небритым подбородком себе в грудь...

«Химлаб». Макс рассеянно расставляет на полках пробирки, препараты, под порядковыми номерами заносит в амбарную книгу... Но мысли его только о Кате. Выглядывает с надеждой в пустой коридор... Катин халатик мелькнул за поворотом...

Дремлет на операционном столе колхозник Первухин. К его сизой голове прикреплены электроды, датчики.

— ...Можно, — говорит Брошицкий сквозь марлевую повязку.

В зубы Первухину ловко вставляют бинтовый кляп, чтоб в судорогах язык не откусил.

Катя тем временем в коридоре в ожидании прошлась у закрытой двери операционной, мысли ее не здесь. Глянула на дальнюю дверь лаборатории.

Брошицкий в операционной:

— Первый, второй... дальше — по возвратной схеме. Включайте.

Колода врубает настенный рубильник. Тело Первухина подкинуло ударом тока.

Из коридора Катя видит силуэт Макса в двери лаборатории. А из операционной высунулась Рюхина.

— Еще морфин.

Катя устремилась в лабораторию. Бледная, встревоженная быстро сняла с полки упаковку. Схватила карандаш, подвинула журнал... Но Макс ее удержал, попытался обнять. Она увернулась.

— Не сейчас.

Но он, не слушая, закрыл ей рот поцелуем. Так и стояли несколько мгновений.

Катя вырвалась, помчалась к операционной.

Из-за железной двери рука Рюхиной забирает упаковку. На мгновение за ее спиной — разряд и резкий, утробный выдох-стон.

— Следующего готовь, — бросает ей медсестра.

Дверь захлопнулась. Катя стоит ошеломленная.

Макс в лаборатории что-то ищет на стеллажах, под стеллажами... Пересчитывает ампулы во вскрытых ранее упаковках.

Оторвался от записей и стоящих на столе упаковок. Тревожно, растерянно глянул на вошедшую Катю.

Макс шепчет:

— ...Не могу найти...

Но Катя сейчас не в состоянии понять. Бледная, с тревожным взглядом, она пытается отыскать на полке нужную упаковку, но не находит.

— Где? Здесь было.

— Сам не знаю!

— Нужно скорей!

Макс бросается к шкафчику, разрывает новый картонный ящичек, достает и протягивает несколько ампул.

...А в операционной резкие стоны. Колода оставляет рубильник. На столе мокрый от пота, распластанный сапер. На его стриженой голове такие же датчики. Он без сознания. Колода трясет его, ударяет по щекам, делает массаж сердца. Но все бесполезно.

Катя с окаменелым лицом входит в затянутую липким паром прачечную. У котла Иван с голыми плечами, в клеенчатом фартуке. Катя бросает скомканную грязную простынь в горку белья. Иван, не обернувшись, медленно мешает палкой в котле серое варево.

На снежном поле весело щебечут воробьи, стайками взмывают над монастырской стеной.

А Макс за веревками, за мерзлыми простынями торопливо роется в коробках и отбросах у мусорных ящиков.

В стороне по тропке два солдата несут к моргу-бараку носилки с закрытым человеческим телом.

К Максу в тонком своем халатике подходит Катя. Он встревоженно прижимает ее к себе.

— Что ты! Простудишься!

— Лица их забыть не могу... — тихо говорит Катя.

Из окна кабинета сквозь подмороженное стекло за ними мрачно наблюдает Мирзоев. Веревки с бельем плохо скрывают их фигуры. Мирзоев видит, как она приникает к Максу, прячется в его объятиях.

Макс рассеянно смотрит сквозь пролом на воробьиное поле, на дальнюю речку. Колеблется: сказать ли?

— У меня недостача.

Катя смотрит, не понимая.

— Морфина четырех ампул не хватает, — продолжает он подавленно. — Все перерыл, все записи сверил...

Катя побледнела, замерла в его объятиях...

...Мирзоев у окна нервно дернул головой и с размаху сбил со стола тяжелую пепельницу.

Катя и Макс снова и снова, лихорадочно перерывают все в лаборатории.

— Ты не отметил тогда, а я не расписалась.

— Отметил. Все равно не хватает.

Макс торопится по коридорам за капитаном Утробиным.

— Да ты что! — сдавленно шипит на него Утробин. — Ты понимаешь, что натворил?!

Они быстро входят в кабинетик Утробина. Он для верности запирает за собой дверь, садится за стол.

— Сколько не хватает? — строго спрашивает Утробин.

— Четырех.

Макс стоит, виновато потупившись.

— Да-а, — Утробин механически перекладывает на столе папки. — Это на черном рынке большие деньги. Как считаешь?

— Не знаю, — совсем подавленно отвечает Макс.

— Знаешь, — недоверчиво грозит пальцем Утробин. — Не можешь не знать. И светит тебе за это приличный срок.

Макс подавленно молчит.

— Что ж с тобой делать...— будто размышляя, тянет Утробин. — Жаль губить... Напиши мне все как есть, но пока никому не говори. А я обмозгую, как действовать.

Макс понуро уходит по вечернему пустынному коридору. За плохо освещенным поворотом Катя отделяется от стены. Она ждала его, ждала, чем кончится разговор с капитаном...

А Утробин, оставшись один, достает из стола ампулы, заворачивает в бумагу и поспешно прячет в портфель.

— Капитан обещал подумать пару дней, — говорит Макс.

Катя прижимает его голову к своей груди, шепчет:

— Не верю я ему.

— Почему? — спрашивает Макс.

— Не знаю.

— И я не верю.

Он беспокойно ощупывает ее лоб, руки.

— Горишь. Простыла.

— Плевать.

Вечер. Уже в шинели, с портфельчиком, Утробин пробежал через двор мимо автомобиля Мирзоева, впрыгнул в автобус. Придерживая портфель, плюхнулся на сиденье рядом с мрачным Колодой. Автобус заурчал и двинулся за ворота...

Утро. В коридоре слышен обрывок препирательств.

— ...Не пойду. Сами зовите, — упрямо отвечает Рюхиной взволнованная Катя.

— Ты что? Что это ты? — тихо и почти с радостью изумляется Рюхина. — Как это — не пойдешь?

— Я простужена. Температура, понимаете? Могу больного заразить...

— А по ночам шляться? — вырвалось у сестры. Вдруг увидела идущего по коридору начальника. — Мераб Ревазович! Мне что, разорваться одной? Веткина простуду свою тычет!

Он остановился перед ними, бросил Рюхиной:

— Идите.

Оставшись с Катей, сказал:

— Температура, простуда? На снегу, что ли, давала?

Она растерялась. А он придвинулся, зашептал с угрозой:

— Смотри, узнаю. Волчий билет, голодная мама тебе доброй сказкой покажутся. А его — раздавлю.

Катя прятала страх, молчала, а он продолжал:

— Но ты же хорошая девочка? Хорошая?

Она, потупившись, кивнула.

— Ну, вот. Иди работай.

Катя сникла, подчинилась.

А Мирзоев прошел по коридору, бросил появившемуся рядом Утробину:

— Отчисляйте этого... лаборанта. Сегодня же!

— Слушаюсь... только... — замялся Утробин.

— Что еще?

— Недостача у него. Наркотиков.

Катя входит в палату, где теперь сидит на койке лишь один майор. В его волосах выстриженными островками синеют химические крестики. Тоскливо глянул на Катю, поднялся.

— Ты за мной?

Она, потупясь, кивнула. Оглянувшись на дверь, быстро сунула ему в руку огрызок карандаша, обрывок бумажки. Он только успел торопливо нацарапать несколько слов: «Викуся, родная, помни папку».

Пока шел за Катей по коридору, шептал ей адрес.

— Громов я, Андрей Егорыч, майор танковых войск, Первый Белорусский

фронт... Дочь — Вика, город Калинин, Ленина, девятнадцать... Перешлешь?

Вечер. Вертухай кидает в собачьи клетки куски темного мороженого мяса. Псы жадно рычат. Обороняясь друг от друга, бешено кидаются на разделяющие их вольеры сетки.

На крыльце Мирзоев со значением посмотрел на сержанта Крутько. Под рычание и скулеж собак сел в автомобиль. «Виллис» за автобусом двинулся из ворот.

А Макс ищет Катю. Она увидела, зашептала ему издалека:

— Все! Уходи! Совсем. Оставь меня, пожалуйста!..

Макс споткнулся, как от удара, будто на стену наскочил. Смотрел на нее ошеломленно, обиженно. Повернулся и поплелся назад. Катя только губу закусила...

...Рухнула лицом в койку, закрыла голову подушкой и, боясь, что услышат, глухо, сдавленно зарыдала.

Коридоры монастыря погрузились во мрак и тишину. Только в палате, привязанный к койке, негромко стонет майор Громов. Руки его забинтованы после инъекций. Он то мычит, то уродливо улыбается, уставившись в потолок тупым бессмысленным взглядом.

Макс сидит у себя в каморке, отрешенно, невидяще уставившись в одну точку. Что-то шумнуло за дверью. Он встрепенулся, будто ждал. Дверь приоткрылась, и в каморку проскользнула Катя. Лицо заплаканное. Закрыла дверь, прижалась к ней спиной, будто боялась, что за ней проникнут сюда посторонние взгляды.

Макс уже осыпал ее лицо торопливыми поцелуями.

— Нельзя, нельзя... — шептала она. — Сейчас постою и уйду...

...Но не ушла. На койке сидят, обнявшись, Макс и Катя — омертвевшие, выпотрошенные прошедшим днем.

— За что нас так? — шепчет она. — А их за что?

— Кого?

— Зэков этих.

Макс, помедлив:

— Ни за что.

— Как это? — вскинулась Катя. — Они все же враги...

— Думаешь?

— Ннет, но... Я не знаю.

Катя тревожно всматривается в его глаза, пытается найти в них какой-то ответ. А он молчит. Наконец решается.

— Я тебе про деда наврал.

— Наврал?

— Он не на фронте погиб. За ним пришли и забрали. Соседка стукнула. Такая веселуха была, на кухне все пела: «На позиции девушка провожала бойца».

Макс, решившись, вытянул из-под койки чемоданчик. Извлек из подкладки фотографию мужчины в форме офицера царской армии. Прошептал:

— Он про Белую армию скрыл. А когда почувствовал, что слишком опасно, сжег письма, фото... А я выкрал это, жалко стало. А соседка увидела.

— Как же тебя сюда взяли?

— После эвакуации неразбериха, документы сгинули... Я и скрыл в анкете, взял мамину фамилию...

Катя грустно и нежно провела пальцами по его щеке.

— Зачем же ты, дурачок, его теперь с собой возишь?

В лице Макса отразилась настоящая боль.

— Много раз хотел выбросить — не получается. — Глянул на фото. — Я его любил.

Катя взяла фотографию молодого офицера, прямого, элегантного, с непокрытой головой.

— На тебя похож.

Вдруг вытащила из кармашка огрызок карандаша и, послюнив, стала прямо на фото заштриховывать мундир, на его месте аккуратно вырисовывая черный цивильный пиджак.

В этот момент резко распахнулась дверь. На пороге стояли два вохровца и Утробин.

Макс сидит на табурете, через стол от Мирзоева. А Утробин примостился на валике дивана.

Мирзоев говорит безмятежно:

— Скрыл от органов. Пробрался в закрытую лабораторию... Да еще наркотики воруешь.

Макс потрясенно молчит, а Мирзоев напирает:

— Лагерь тебе светит в лучшем исходе, ты это понимаешь?

Макс тоскливо молчит.

— А может, не ты крал?

— Не я.

Макс поднял глаза, полные надежды.

— А кто? Веткина?

— Что вы! Нет! — вскинулся Макс.

— Брось! — перебивает Утробин. — Я сам видел, как она взяла упаковку и не расписалась!

— Вы же знаете, когда операция — каждая минута дорога, поэтому. Но я отметил. А она расписалась позже.

— Так это ты воровал или она? — спрашивает Мирзоев.

Утробин неожиданно сбивает Макса кулаком со стула. Рывком поднимает с пола и усаживает на прежнее место.

Мирзоев продолжает:

— Отвечай — ты или она?

Макс, опустив голову, говорит негромко:

— Выходит, я.

Теперь Катя стояла перед сидящим за столом Мирзоевым. Они были одни. Он рассматривал ее сальными глазками.

— Ай-яй-яй. Я тебя предупреждал.

Катя молчала. Он взял со стола фото, усмехнулся, рассматривая офицера в «черном пиджаке».

— Закрасили. Художники. Репин с Васнецовым! Кто рисовал? Он или ты?

— Я, — не поднимая глаза, тихо сказала Катя.

— Как думаешь, что тебе за это будет? А ему?

Катя молчала, была готова ко всему.

— Я тебе скажу. Его под следствие и в расход. Кто сбывал на черном рынке? Ты?

— На каком рынке! Вы что?

— Крал он?

— Нет.

— Откуда знаешь?

— Вы на него-то посмотрите! Он не способен.

— Значит, остаешься ты. Улавливаешь ситуацию?

Катя уставилась в пол, сказала тихо:

— Значит.

— Вот! — ткнул он пальцем воздух. — А его не защищай! Запомни, ваших любовных шашней больше не будет! Не будет! Ты слышишь?! Мамой клянусь! Их не будет *никогда*!

Катя сидела опустив голову. А он, стараясь успокоиться, ходил по комнате.

— Но я могу частично смягчить. Частично. Могу порвать это художество. — Мирзоев брезгливо отбросил на стол фотографию. — Да. Могу. Если будешь послушной... Хочешь ему помочь?

Уже понимая, к чему идет, она поспешно кивнула.

— Встань! — скомандовал он и повернул в двери ключ.

Катя растерянно поднялась. Он толкнул ее к дивану. Отступая, она сама дрожащей рукой расстегивала кофточку.

— Вы не обманете? Не обманете? — повторяла тускло, как заведенная.

Макс, запертый в полутемной палате, безнадежно толкнул дверь. Сел на койку. На соседней лежал в забытьи майор.

Макс прилег. Тихо его окликнул.

— Эй. Вы меня слышите?

Майор не ответил. Макс прикрыл глаза. Майор с трудом повернул голову, долго, обалдело всматривался в лежащего на соседней койке Макса.

— Чё это я? Где? — хрипло спросил он пересохшим ртом. — Не скажешь, сынок?

Утро. Мирзоев в шляпе, в расстегнутом кожаном пальто с папиросой в зубах мрачно наблюдал, как от приехавшего автобуса через двор тяжело ступает Брошицкий.

— Как спали? — с мрачной издевкой спросил Мирзоев.

— Глаз не сомкнул.

— Плохо ваше дело.

Брошицкий нервно заморгал красными от бессонницы глазами.

— Надо продолжать, — в волнении заговорил он. — С майором у нас... кажется, получилось. Но нужен еще материал! Когда привезут новых?

Мирзоев пожал плечами.

— Там следственная тюрьма, а не инкубатор.

— Разве? — не удержавшись, съехидничал Брошицкий и осекся. — Но как тогда работать?! Как успеть?! Ответьте мне вы, руководитель, где я должен брать материал?

Мирзоев выдержал паузу и сказал со значением:

— Я отвечу. Да ты и сам знаешь.

Шприц в руках Рюхиной резко брызнул короткой струйкой.

Сержант в ее сопровождении быстро катит по коридору каталку с остриженным, безвольно лежащим в полудреме Максом.

...А в комнатке на своей койке, одетая, ничком лежит Катя. Она, что-то услышав или почувствовав, с тревогой поднимает отекшее от побоев лицо. Резко садится на койке, устремляется к двери.

Сталкивается с каталкой в коридоре. Растерянно, еще не в силах понять, идет рядом.

— Проспалась? — с издевкой интересуется Рюхина. — Морфин готовь.

— Оставьте его! — выдыхает Катя.

— Тебя не спросили.

Катя устремляется по коридору, за поворотом с разбегу натыкается на стоящего Мирзоева.

— Вы же обещали! — умоляет она.

— Он сам решил.

— Да вы что такое говорите?!

— Сам напросился для науки, клянусь. Думаешь, тюрьма да каторга лучше?

Катя не знает, что сказать, только качает головой и смотрит глазами, полными слез.

— Веди себя хорошо, и ему дадут слабую дозу, — обещает он. — Иди, работай.

Операционная. Пока на сонного, одуревшего от лекарств Макса Рюхина цепляет электроды, Катя отложила пустую ампулу, присела рядом, взяла в свои ладони его безвольно свисающую руку.

— Я с тобой. Я с тобой, — шепчет она.

— Имя матери? — спрашивает внятно Брошицкий, — Ну, ну? Отвечайте! Отвечайте!

Макс с усилием:

— Ольга.

— Где отец?

— Попал в окружение, на... на пятый день войны... погиб.

Говорить трудно, еле ворочается язык.

— А может, в плен попал? А? Могло быть такое?

— Не... не знаю.

— Я с тобой, я с тобой... — все это время шепчет Катя.

Гладит его руку. Незаметно вложила в его ладонь солдатскую звездочку. Его пальцы ответили — сжались в слабый кулак.

— Все, иди, — оттесняя, приказала Рюхина Кате. — Иди, я здесь сама.

Катя отступала, будто отрывалась. Последнее, что видела через дверь, как Брошицкий склонился над Максом...

— Вы меня слышите? Кто вы?

— Максим Кораблев...

Рука сжимает звездочку.

— Вот и чудесно... — мягко произносит Брошицкий, глазами дает команду Рюхиной.

Кляп, обмотанный бинтом, безжалостно втискивается между зубов...

Максим сильней сжимает в кулаке звездочку. Голос Брошицкого: «Шестьдесят, схема «домино», интервал — три».

Рубильник — вниз. Макса ударило. Выдохнул с голосом, будто рубил дрова. Кулак судорожно сжался до белизны...

В коридоре Катя метнулась, всем телом вжалась в закрытую железную дверь...

Еще удар тока — рванулось тело Макса. Пальцы разжались. Звезда из исколотой ладони выпала на кафельный пол и, никем не замеченная, отскочила в угол...

Катя окаменела, распластавшись на железной двери...

Тихо колеблется на ветру мерзлое белье, время от времени открывая стену с проломом и за нею — речку, снежное воробьиное поле, шумные стайки над стеной.

Катя, потухшая, медленно, как сомнамбула, движется по пустой операционной, собирает бинты. В форточку с маху влетели два воробья. Бьются о стены, о потолок. Выпорхнули мгновенно — как влетели...

Катя их не заметила, даже голову не подняла. Отмывает на полу кровь и блевотину... Закатившаяся в угол звездочка попадает под руку. Она сжимает ее в пальцах.

Брошицкий в сопровождении Рюхиной энергично входит в палату. Приостановился над мирно похрапывающим майором, перешел к койке Макса. Макс смотрит на него усталым бессмысленным взглядом.

А Брошицкий легкими шлепками по щекам старается взбодрить Макса.

— Вы меня слышите, любезный? Отвечайте, как зовут?

Макс морщит лоб, силится вспомнить.

— Не... не знаю, — после длинной паузы произносит он.

Брошицкий говорит раздельно, вкладывая слова Максу в сознание.

— Вы — Алексей Пяткин, детдомовец. Родители погибли от руки кулака-вредителя. Вас вырастило государство. Вы вступили в комсомол, окончили техникум, механический... в Саратове... Вы слышите меня? Ну вот, отдохните, потом повторим.

Брошицкий энергично входит в кабинет Мирзоева.

— Мы поменяли схему, и, кажется, снова получилось, — Брошицкий суеверно сплевывает через левое плечо.

Мирзоев иронично:

— Новый человек родился. А? Поздравляю.

— Все шутите...

— Чистый, без старых грехов, — продолжает Мирзоев. — Как оформить, ты знаешь. Напишешь, что он вызвался на эксперимент добровольно. В интересах науки. Среди вас, ученых, есть же такие «чайники»? Ну, вот. Напишешь, а я завизирую...

Он останавливается у окна. Вдалеке, за бельевыми веревками — поникшая фигурка Кати. Она стоит неподвижно и смотрит в затянутый проволокой пролом.

— И я тебе больше скажу, — продолжает Мирзоев. — Чтоб все это не вышло за наши стены, нужно продолжить. Закрепить успех, так сказать....

Брошицкий понимающе проследил за его взглядом в окно. Мирзоев продолжает:

— Короче, действуй, а я подпишу.

Катю везут на каталке. Она под лекарствами. Волосы на голове у нее выбриты кружками.

...Рубильник. Удар тока. Из ладони скользнула на плиточный пол солдатская звездочка.

Снежный двор. Нет на прежнем месте Кати. Болтается на веревке под ветром какая-то одинокая тряпка, дыра в стене заколочена. Но пейзаж за стеной все так же спокоен и прекрасен. Холмы, стоящие под инеем перелески, застывшая во льду река и тихое, безмолвное воробьиное поле...

Наплыв.

В Москве раннее утро, весна.

Лифтер

Мост от Кремля к «Ударнику». Поливальные машины. В этот час на набережной уже появились редкие автомобили, горожане...

Весенняя московская улица. Добротный многоэтажный дом с двором за коваными воротами. Здесь живут ответственные работники, военные. Мы видели его зимним вечером. Теперь он выглядит еще шикарней — клумба, дворник Сайдулин в фартуке и с поливальным шлангом в руках, чистые подъезды...

Алексей Пяткин (Макс), новый техник-лифтер, уже привычно ходит по подъездам дома с чемоданчиком инструментов, следит-проверяет, чтоб исправно работало капризное лифтовое хозяйство. Там подкрутит, здесь в замок лифтовой двери масла машинного впрыснет...

Лифты в доме шикарные, сетка шахты в металлических кружевах, кабина с медью и деревянными панелями, с зеркалом и остатками бордового бархата. И вся эта красота движется вверх-вниз совершенно бесшумно.

Вот Макс снова идет через двор.

— Пяткин! В первый зайди, там дверца шестого туго закрывается, — поливая из шланга клумбу, говорит дворник Сайдулин.

— Сделаем, Равиль Мустафыч, — обещает Макс, направляясь в первый подъезд.

— Сделаем, — сердито ворчит дворник. — Откуда взялся такой прыткий...

Рядом с ним крутится четырехлетний бессловесный внук Рауф, попросту Руфа.

— Ыыы... Ыыы... — мальчик требует шланг.

— Ну на. На, — ворчит дворник, отдавая шланг, — крепче держи. Обольешься, горе мое луковое...

— Ыыы, ыыыы...

Мальчик, счастливо улыбаясь, поливает клумбу.

В подъезде Макс почтительно сторонится, выпуская из лифта семейную пару жильцов, тучного генерала Пустовалова и его жену.

— Непорядок! — строго говорит генерал. — Лифт на шестом буквально туго закрывается! Ты куда смотришь, парень!

— Лифты уникальные, французские, — виновато оправдывается Макс, — детали нужны, а их уж лет десять не поставляют...

Генерал уходит, не дослушав, а жена приостанавливается.

— И в квартиру зайдите, замок дверной что-то барахлит.

— Сделаем, — охотно обещает Макс.

Он входит в лифт. Пока поднимается на шестой, с любопытством рассматривает себя в зеркале. Ершистая макушка, простоватый доброжелательный взгляд, комсомольский значок на рабочей курточке...

Вот он уже возится с защелкой лифтовой двери. Старательно работает отверткой, набором гаечных ключиков... Напевает себе под нос:

> Всё стало вокруг голубым и зеленым,
> Та-ти, та-та-та, и запела вода.
> И жизнь потекла по весенним законам...

Столовка расположена в соседнем старом, запущенном доме. У входа вывеска «Домком № 8». Бессловесный Руфа трется у входа на ступеньках. Столовая только для работников домкома, детей туда не пускают.

— Ыыы, ыыыы... — говорит Руфа входящим.

А дворник Сайдулин здесь свой человек. Из окошка раздачи он привычно получает миску с картофелиной и котлетой, за ним такую же выдают Максу. Они едят, примостившись за шатким столиком.

— Анекдот политицкий рассказать? — как бы между прочим предлагает дворник.

— Не-а.

— Почему-жа?

— Не люблю и тебе не советую, — уплетая из миски, солидно отвечает Макс.

— Во как.

Сайдулин посматривает на Макса злыми подозрительными глазками.

— Признайсь, Пяткин, у тебя, что ли, родственник начальственный имеется?

— Зачем?

— Ну а как такое место сурьезное ухватил? Чтоб казенное жилье, обед бесплатный и получка в конце месяца. Как ты схитрился?

Макс равнодушно пожимает плечами.

— Направили...

— Праэльна отвечаешь, Пяткин. Не все каждому рассказывать. Верно? Сам-то откуда будешь? Вижу, не московский.

— Я? Не.

— А откуда ж?

— Вроде из Саратова, — запивая обед киселем, рассеянно отвечает Макс.

— Как это — вроде?

— А я не помню толком.

— Во как! А отец, мать? — не отстает дворник.

— Погибли от кулацкой пули.

— За что?

— Не помню. Детдомовский.

— А детдом-то помнишь? — усмехается дворник.

— Смутно.

— Малахольный ты, Лёха? Про родных не помнишь, про детдом «смутно». Не пойму все же, как такого в наш дом определили, а?

— Я не рвался. Сказали явиться, я пришел.

— Ох, хитришь, — лукаво погрозил пальцем дворник. — Ну, не хочешь — не рассказывай.

Он сунул в карман остатки хлеба, два куска сахару и вареную картошину. Заговорщически подмигнул.

— Внуку Рауфу. Руфе моему.

— А его чего, не пускают?

— Не. Тут строго. Только для сотрудников домуправы, — он украдкой отложил в сверток и половину своей котлеты. — Не положено, конечно, но... И ты возьми.

— Зачем, раз не положено, — простодушно отказался Макс.

Дворнику его отказ неприятен.

— Ох, хитер ты, парень. Ох, хитер... — проворчал он.

Вот они уже возвращаются через свой двор.

Рауф, получая от деда сахар и котлету, весело подпрыгивает рядом.

— Ыыы... ыыы...

А дворника гложет сомнение. Он пытается насильно всучить Максу картошину.

— На, возьми.

— Да не надо...

Мальчик растерянно, огорченно тянет руку за картошиной. Но дворник сует ее Максу.

— Возьми, возьми... — сердится Сайдулин. — Не упирайся, Лёха. Али стукнуть на меня решил?

— Я?! — изумляется Макс. — Вы чё? Да ладно, давайте!

Забирает. Отламывает половину мальчику.

— На, Руфа. — И поворачивает к подъезду. — Я к себе зайду.

— Иди, иди, голубь, — бормочет ему вслед дворник. — Ничё, мы тебя все одно расколем, размотаем...

Макс входит в третий подъезд. Там в уголке, за лифтовой шахтой, несколько ступенек вниз и рядом с распахнутым и вечно гремящим сортиром «для обслуги» неприметная дверь в его жилье.

Каморка крошечная. Все пространство занимает большой, с помойки взятый шкаф. Еще дощатая лежанка, покрытая старым ковриком, подвальное полуокошко выходит в каменные задворки. На примусе закопченный алюминиевый чайник. Макс кладет в миску половину холодной картофелины...

Вот он уже сидит у лифтовой шахты на законном месте лифтера: тумбочка, черный телефон, к стене прикноплен список с телефонными номерами жильцов и страничка из «Огонька» с портретом Сталина. Макс с удовольствием читает книжку про пограничника Карацупу.

— Лёха! Пяткин! — доносится из-за двери голос дворника, и возникает его лицо. — Слышь, Лёха, подсоби.

Во дворе с грузовичка два солдата сгружают вещи. Руфа с любопытством крутится рядом.

— В двадцать седьмую новые жильцы, — на ходу поясняет Максу дворник.

Макс берет с асфальта чемодан, объемный матерчатый тюк.

— Отставить.

Это из подъехавшего легкового авто уже ступает на асфальт моложавый генерал и следом красивая ухоженная молодая женщина в шляпке и уличном жакете. Макс останавливается, вопросительно смотрит на них, на дворника.

Генерал дворнику:

— Не спешите, мы сперва осмотрим квартиру. У нас три ордера... в разных местах Москвы.

— Так, пожалуйста! — суетится дворник, приглашая его к подъезду.

А молодая женщина... В ней не сразу угадывается Катя. Она похудела, сделалась тонкая, элегантная, другая. Она рассеянно окинула взглядом двор, стоящего в ожидании Макса... Глянула на Руфу, улыбнувшегося из-за ноги деда, и неожиданно для себя самой сказала генералу:

— А мне здесь нравится. Пусть несут.

— Погоди, Надюш, давай сперва, квартиру глянем...

Но она снова, равнодушно (не узнавая), скользнула взглядом по Максу, по дворнику, сказала мужу:

— Надоело ездить. Хочу здесь.

Дворник снова приподнял с асфальта зазвеневший матерчатый тюк, вопросительно посмотрел на генерала. А женщина улыбнулась и повторила упрямо:

— Несите.

Генерал хмыкнул:

— Ладно. Осторожно только. — И, приобняв жену, добавил: — Поднимайся, Надя, я сейчас. Присмотри, чтоб по пути люстру не грохнули.

Катя входит в квартиру мимо Макса и дворника, таскающих вещи. Проходится по просторным комнатам, деловито заглядывая в пустые шкафы, серванты... При этом равнодушно смотрит сквозь Макса, и он сквозь нее. У обоих ни тени воспоминаний.

— Это на кухню, — говорит она ему и сама идет следом. — Осторожно ставьте, там посуда.

Открыла-закрыла дверцу подвесной полки.

— Как вас?

— Алексей.

— Нужно петли подправить, болтаются.

— Сделаем, — легко соглашается он.

Когда генерал поднимается в квартиру, Макс уже заканчивает затягивать отверткой расшатавшиеся петли.

— Вот. Теперь порядок, — говорит он Кате и бочком направляется к выходу.

Катя достает из кошелька монету в пятьдесят копеек, протягивает Максу. Он отстраняется.

— Зачем? Не. Не надо.

— Берите, — холодно настаивает она. — Вы ж работали.

Секунда колебания, и Макс берет монету. Проходя мимо генерала, говорит:

— Если еще чего надо, вы дворнику скажите, он меня всегда найдет.

Раннее лето. От ворот через двор идет почтальон Стеша, крепко сбитая девушка с живыми глазами на веснушчатом лице.

— Здоров, Равиль Мустафыч, — бросает она на ходу работающему у клумбы дворнику.

— Ыыы, ыыы, — отзывается за деда Руфа.

Вошла в подъезд, доставая из сумки газеты. У тумбочки, под портретом вождя, никого. Только шорохи и металлические постукивания в углу, за шахтой.

— Эй, Пяткин, — позвала она, — Лёша.

Из-за сетки выглянул Макс, чумазый, с тряпкой и железной масленкой в испачканных машинным маслом руках.

— Все колдуешь? Не надоело? — усмехнулась Стеша.

— Надоело, — признался в ответ.

— На собрание пойдешь?

— А как же.

— Место тебе займу.

Стеша резво побежала по ступенькам вверх, зная, что он смотрит на ее крепкие, пусть и не очень длинные ноги.

А он и правда смотрел. Но тут хлопнула дверь подъезда, и он, отступив за сетку, увидел моложавого генерала с женой, тех, что в двадцать седьмую въехали. Она показалась Максу еще красивей — в шляпке, в крепдешиновом платье... Длинноногая, на каблуках, проходит к лифту и чему-то смеется, а муж приобнял ее, поцеловал в висок. Макс смотрел зачарованно, как они, шикарные, входят в лифт. Кабина плавно двинулась. Макс прильнул к сетке и еще видел через щель между дверок, как он ее целует, как уплывают вверх ее стройные ноги в дымчатых шелковых чулках...

В маленьком зале домуправления сидят молодые работники — диспетчеры, бухгалтеры, дворники, сантехники. Сбоку от стола президиума стоит Макс и, обращаясь к собравшимся, говорит громко, заученно, стараясь не сбиться и не забыть.

— ...Разве не знаем мы, молодые работники жилобслуживания, кто заботится о нас с отеческой заботой? Кто дает нужные советы в нашем деле? Кто, постоянно думая о нас, не спит долгими ночами в Кремле? Знаем! Это наш родной товарищ Сталин.

Аплодисменты зала. В последнем ряду, в уголке, незамеченный, сидит профессор Брошицкий, он внимательно слушает своего подопечного. А Макс продолжает по бумажке.

— ...Но, как сказал Карл Маркс: «Бытие определяет сознание»... И разве не ведаем мы, дворники, сантехники, электромонтеры, кто старается помешать нам в нашей нелегкой и такой нужной работе? Знаем! Это буржуазные ли... либералисты...

Профессор поморщился.

— ...безродные космополисты и сионисты всех мастей!..

Профессор непроизвольно покосился на русопятых соседей — как в этом контексте смотрится его явно семитская внешность?

— ...На их коварные происки мы ответим ударным трудом и еще теснее сплотимся вокруг нашей Сталинской Партии и родного президиума ЦК ВКП(б)!

Новые аплодисменты. Макс вытер со лба испарину и, облегченно выдохнув, отправился на свое место в зале. Обессиленно плюхнулся на стул рядом со Стешей.

— Ну ты даешь! — гордая за него, прошептала Стеша. — Прямо Левитан или этот, как его, Эренбург прямо!

Брошицкий был удовлетворен. Он, сутулясь, поднялся и, стараясь быть малозаметным, бочком вышел из зала.

А собрание продолжалось в том же духе.

Стеша слушала следующее выступление не слишком внимательно. Ждала активности от Макса. Не дождавшись, украдкой от посторонних взяла его руку и положила на свое белевшее из-под юбки колено...

— К тебе потом? — шепотом спросила она.

Макс заколебался.

— Не. Дежурю сегодня, — соврал он.

Ночь. Макс стоит у лифтовой шахты и мечтательно смотрит вверх, в пустоту.

Макс лежит на своей лежанке без сна. Широко открытыми глазами смотрит в потолок. За окном что-то шумнуло. Он потянулся к своему полуподвальному окну. Прямо перед стеклом остановился автомобиль, видны шины, ноги в офицерских сапогах ступили на брусчатку и быстро прошли. Макс почему-то встревожился, выскользнул за дверь.

Осторожно выглянул из подъезда в темный двор. От другого черного автомобиля к дальнему подъезду шли двое в сапогах и кожаных пальто, третий остался курить у машины.

Через минуту они появились, толкая перед собой генерала Пустовалова. Он шел в галифе, в тапочках и в белой нижней рубахе. За ним, тихо подвывая, в халате, накинутом на ночную рубаху, увязалась толстая пожилая жена.

— Лида, не надо, к детям иди... — сдержанно просил ее генерал.

Но она не слушалась. А ему заломили руки и втолкнули в автомобиль.

— Петечка, — сдавленно выдохнула жена и попыталась прорваться к автомобилю.

— Лида! Детей... Я не виновен, я люблю партию, люблю вас...

Офицер, оказавшийся рядом с женой генерала, грубо втолкнул ее обратно в подъезд, захлопнул дверь. Приглушенно бросил в темноту:

— Сайдулин.

Из темноты мгновенно возник дворник. За его штанину держался сонный Руфа.

— Присмотри, чтоб не орала, — приказал офицер.

— Слушаюсь, — готовно ответил дворник.

Офицер быстро пошел к заурчавшей машине. Дворник прижал дверь ногой, удерживал небольшую щель, сквозь которую билась и тихо, сдавленно подвывала женщина. И Руфа испуганно завыл.

— А ну, заткнись! — рыкнул на женщину дворник. — И ты тоже.

Это он внуку. Но мальчик затих, только когда машина выехала со двора. Сайдулин отпустил дверь и смотрел, как сникла генеральша и, постояв, отступила в темноту подъезда. Все стихло, только всхлипывал Руфа. Макс вышел из укрытия, он мелко дрожал. Сайдулин остановился рядом.

— Из пятьдесят девятой забрали, — сообщил, закуривая «Беломор», и проворчал недовольно: — Опять новый замок врезать...

Та же ночь. Они сидели в каморке Макса и распивали бутылку. Руфа, одетый и сонный, терся рядом, жевал горбушку.

— Ты, Лёха, в другой раз не высовывайся. Не положено, — говорит наставительно дворник.

— А мне надо, что ли? — подавленно оправдывается Макс. — Я ж не в курсе был.

— Оно понятно, — важно соглашается Сайдулин. — Привыкай. Дом у нас ответственный, так что... органы часто жильцов выдергивают. Смекаешь?

Макс уныло кивнул. Маленький Руфа не выдержал, влез на лежанку, задремал.

— Как щенок за мной, — прокомментировал дворник, — уснуть без меня не может.

Но Макс думал о другом.

— А чего с ним будет?

— С кем?

— С генералом.

— Чего будет? — наливая в стакан, уточнил дворник. — В расход пойдет или на Колыму. А чё с вражиной цацкаться? Бить! Ты как считаешь?

Макс тяжело и пьяно вздохнул.

— Бить, конечно.

— Ну, вот. Тогда давай еще по одной.

Снова выпили по трети стакана, зацепили кусочками огурца с чернушкой.

— ...Бить, их мать, — крякнув, повторил дворник. — Но... не перегинай. С жильцами надо деликатно. Глядишь, рубль, а то и два подкинут. Оно на водку с огурчиком всегда набежит.

— А эта, из двадцать седьмой, чего она такая... строгая, — уже захмелев, возмутился Макс.

— Кто?

— Шикарная эта. Жена этого, из двадцать седьмой.

— Не жена, невеста. Он холостой. По домовой книге знаю. Не жена, а воображает, фанаберится, не понимает, что сегодня ты генеральша, а завтра — рвань лагерная.

Он налил себе остаток водки и махом выпил. Занюхал чернушкой.

— Слышь, Лёха, выручай. Я ж того... Запойный. Щас с этой бутылки пойдет-покатится канитель. На неделю запью, залягу. Это уж проверено...

Макс заморгал.

— И чего?

— Ты уж подсоби. Руфу подкорми из столовки ну и двор промети разок-другой, чтоб, значит, начальство да жильцы на меня не роптали, не крысились. Подсобишь, а?

— Без проблем, — солидно и пьяненько обещает Макс.

— И... что особо, — понизив голос, продолжил дворник, — вдруг из органов снова нагрянут, ты уж не подведи, за меня отработай.

Макс согласно кивнул.

— Раз такая задача, выполним.

Помолчал и стукнул по столу кулаком.

— Но эта!.. Из двадцать седьмой!.. Чего она нас презирает!

— Курва, — пояснил дворник.

Раннее летнее утро. Кремлевская набережная, улицы. Редкие пока москвичи у метро «Арбатская»... По пустому переулку, освежая асфальт, движется поливальная машина.

Макс уже на рабочем месте — метет двор, поливает из шланга клумбу.

А Сайдулин, развалившись на койке у себя в дворницкой, пьет горькую. Руфа, подперев щеку кулачком, задумчиво наблюдает, как по столу ползет таракан. Входит Макс. Смахнув таракана, выкладывает на клеенку полпомидора и два ломтя хлеба.

— Ешь, Руфа. В обед котлету с макаронами принесу. Любишь котлету?

— Ыыы, ыыы, — радостно отвечает мальчик.

Макс снова во дворе. Обмыв руки и грязный лоб из шланга, входит в свой подъезд и холодеет. Сверху, из лифтовой шахты, несутся стуки, удары.

— Щас, щас. Бегу. Не волнуйтесь.

Он бросился по ступеням вверх, а сверху все еще колотят. Подбежал к сетчатой дверце и обмер. Это застряла между этажами та самая красивая женщина из двадцать седьмой. Катя (это она), присев на корточки, гневно, сверху вниз, смотрит сквозь сетку на подскочившего Макса.

— Вы где ходите?! Вы вообще за лифтом следите?!

— Вообще-то да. Сейчас, сейчас... — отводя взгляд от мелькнувшего из-под юбки матового чулка с резинкой, бормочет Макс.

С помощью согнутого железного прута он проворно нажимает на какой-то рычаг за сеткой.

— Сейчас.

Открыл железную дверь.

— Ну вот. — Он виновато улыбнулся разгневанной Кате. Ее каблуки на уровне его глаз. — ...Теперь я закрою, а вы нажмите.

Закрыл. Катя недовольно подчинилась, и лифт плавно поехал вниз.

Макс опрометью поскакал по лестнице, успел спуститься раньше и предупредительно открыть ей дверь. Этим несколько смягчил ее гнев.

Она вышла из лифта с объемной шляпной коробкой, с сумкой, еще с какими-то свертками.

— Помогите хоть до машины донести. Как вас...

— Алексей.

Он проворно забрал вещи, все кроме изящной сумочки. Нес свертки за нею через двор, совершенно зачарованный, боясь поднять глаза на ее стройные ноги, на фигуру с легкой уверенной походкой. Уже за оградой, где ждал ее автомобиль, он решился и спросил:

— Как дверцы? Нормально?

— Что? — не поняла она.

— Дверцы на кухне. Я вам чинил.

Она не сразу вспомнила.

— Ах, это? — Посмотрела с недоумением, будто впервые увидела. — Да-да, спасибо.

А на другой стороне улицы, поодаль, стоит черный «Виллис». Из его глубины, из-за чуть приспущенного стекла за ними внимательно наблюдает Мирзоев.

Вечер. Макс входит в дворницкую, переступает через пустые и початые бутылки, через ничком лежащего на полу Сайдулина и сидящего в его ногах присмиревшего Руфу.

— Рафик, хочешь, погуляем, и ты у меня поешь?

— Ыыы, ыыы... — отрицательно качает головой мальчик и цепляется за штанину деда.

Макс не стал спорить, разворачивает на столе газетный сверток с макаронами и котлетой.

— Иди рубай.

— Ыыы, ыыы! — довольно мычит мальчик.

И дед мычит что-то нечленораздельное.

— Долго еще, Мустафыч?

Едва живой от выпитого, Сайдулин мрачно смотрит на него с пола.

— И в органах правды нет, — с трудом ворочая языком, отвечает он. — Я работал, а меня уволили и спасибо не сказали. Это как? Справедливо?

Макс безнадежно вздохнул, взял из угла метлу и вышел.

В просторной квартире Кати и генерала гости, крупные военные с женами, известные артисты... Оживленно общаются, позвякивая хрусталем, выпивают за сервированным столом, вальяжно прохаживаются из столовой в гостиную. Отвечая на просьбы мужа, Катя усаживается за пианино, весело говорит гостям:

— У меня музыкальное начальное... Моцарта не смогу, а что-нибудь простое...

Она начинает наигрывать популярное танго.

А Макс, загруженный до подбородка, выходит из лифта. В одной руке накрытый салфеткой поднос с жареным поросенком, в другой — сумка с позвякивающими бутылками вина. Изловчился, позвонил в дверь. Открыла официантка в фартучке и наколке.

— Машина привезла... из ресторана вашего, — тихо говорит Макс.

— Наконец-то! На кухню неси.

Макс бочком втискивается в дверь. Проходя к кухне, с интересом косится на шикарное застолье, на гостей, на Катю за фортепьяно...

На кухне, где суетятся официантка и посудомойка, Макс ставит поднос и сумку. Официантка снимает с жареного поросенка салфетку.

— Не повредил?

— Цел. Еще недавно хрюкал.

Макс проходит сквозь квартиру к входной двери, не торопясь, зачарованно рассматривая Катю. А она — красивая, светская, продолжая играть, подпевает себе чуть небрежно, легко... Муж гордится. Остановился сбоку, поцеловал ее в прическу...

Макс, выйдя во двор и поглядывая на окна, рассеянно метет асфальт. От подъездов к воротам с почтальонской сумкой на плече как раз проходит Стеша.

— Привет. Что, снова дежуришь? — спрашивает уязвленно.

— Дежурю.

— Жаль.

Не оборачиваясь, она уходит за ворота.

Макс, задрав голову, с легкой тоской смотрит на освещенные окна, за которыми видны силуэты гостей и где останавливается на мгновение знакомый женский силуэт.

Ночь. Тихо в подъезде. Макс сидит у телефона, носом клюет в раскрытую книжку. Слышит, вроде шины автомобиля во дворе прошуршали. Макс насторожился, выглянул во двор.

От автомобиля к его подъезду быстро идут два офицера в кожаных пальто без погон. Еще один — остался. Макс попятился, уступая дорогу.

— Из двадцать седьмой — дома? — не останавливаясь, строго спросил первый. — Макс растерянно кивнул. А тот добавил: — Лифт застопори.

Макс не сразу понял. Второй, проходя, грубо толкнул его раскрытой ладонью в лицо и сам приоткрыл дверцу лифта, чтоб было невозможно вызвать.

— Сгинь.

Макс отшатнулся, отступил за лифтовую шахту, а они быстро пошли по

лестнице вверх, скрылись. До Макса дошло происходящее. Он метнулся к лифтовой двери, но понял бессмысленность порыва. На ватных ногах опустился на стул и уставился на телефон. В нем происходила жестокая внутренняя борьба. Макс еще секунду не решался схватить трубку, будто она была раскалена. Схватил и, вглядываясь в список, быстро набрал номер. «Ну же! Ну! Не снимают!»

Двое в кожаных пальто тем временем не спеша, оглядываясь по сторонам, поднимались с этажа на этаж.

...Наконец в трубке женский голос — со сна:

— Слушаю...

— За вами идут! — засипел Макс, прикрывая рот ладонью. — Бегите!

— Что? Что за бред? Кто это? — растерялась женщина.

— За мужем твоим пришли!

...А в квартире двадцать семь генерал уже глянул из окна в колодец двора, увидел два черных автомобиля, шагающего к подъезду оперативника в штатском и все понял.

Макс бросил трубку на рычаг, так как в подъезд уже через мгновение вошел этот оперативник и остался у приоткрытого лифта.

Двое оперов все еще поднимались с этажа на этаж, а генерал уже выталкивал Катю из квартиры на лестничную клетку. Торопливо поцеловал в последний раз и оттолкнул от двери. Она заметалась, растрепанная, беспомощная, в своем ночном китайском халатике. Уже слышала близко, по ступенькам шаги. Метнулась к лифту...

У лифта на первом, глядя в шахту, вверх, стоял в ожидании третий оперативник.

Катя не решилась нажать на «вызов», отпрянула и стала бесшумно подниматься выше на этаж. Еще и еще...

Сквозь запыленное лестничное окно увидела, как ведут через двор ее мужа, как, нагнув ему голову, вталкивают на заднее сиденье машины.

И генеральша Пустовалова из своего окошка видела, не спала.

А последний оперативник, прежде чем выйти из подъезда, сказал притихшему Максу о Кате:

— Появится эта — сообщи. Мы сразу приедем.

Макс в дверную щель напряженно смотрел, как два автомобиля, один за другим покидали двор.

Он бесшумно метнулся вверх, перескакивая через ступени, прочесывая этаж за этажом. Приблизился к двадцать седьмой квартире. Дверь заперта и даже опломбирована. Прислушался. Тишина. Стал осторожно подниматься выше. И увидел напряженно уставившуюся на него Катю.

Он впустил ее в свою каморку, не зажигая свет, запер дверь, задернул подвальное окошко.

Катя неподвижно сидела на жесткой лежанке. Она все еще была в шоке. Макс зажег под чайником примус.

— Мне пора уходить... — сказала наконец она.

Он согласно кивнул.

— Только как вы в этом халатике... Надо одежду, а дверь опечатана.

— Что же делать? — беспомощно спросила она. — Деньги тоже там. ... Простите, как вас?

— Алексей. А вас?

— Надя.

— Я тоже без денег, — признался он. — Получка двадцать второго. А пока только картошкой, — кивнул на сковороду.

— Значит, уйду так.

— А куда?

— Не знаю. У меня в Москве никого.

— Тогда оставайтесь.

Она вскинула на него растерянный взгляд.

— Может, его отпустят уже сегодня? Ведь он ни в чем не виноват. Разберутся и выпустят.

Макс потупил взгляд.

— Нет, нет! Вы просто не знаете! — настаивала Катя. — Он очень авторитетный, и у него большие связи! И я его дождусь!

— Конечно, — не глядя на нее и наливая чай, отозвался Макс.

Она сникла, поскольку сама не верила в свои слова.

Дом спал.

Катя лежала на жесткой лежанке и смотрела в темный потолок, а Макс

скрючился на полу, под старой телогрейкой. Где-то за шкафом поскрипывал совершенно неуместный сверчок.

— Вы не спите? — шепотом спросила Катя.

— Не сплю.

— Вам не страшно, если меня здесь найдут?

Он ответил не сразу.

— Не страшно.

— Почему?

— Не знаю.

Она подумала, сказала грустно:

— Вы хороший человек, Лёша. Я еще тогда это заметила.

— Когда?

— Когда в лифте застряла.

— И вы, Надя, хорошая. И красивая.

Она насторожилась.

— Знаете, я очень люблю своего мужа и верю, что его дождусь.

Он не ответил. А по ее щекам покатились горячие слезы. Она отвернулась к стене и плотно закрыла глаза.

Днем пришли опера, осмотрели пломбу на двадцать седьмой, поспрашивали Макса. Потом отправились в дальний подъезд за пожилой генеральшей Пустоваловой и за ее детьми. Дворник все еще не показывался, и заниматься этим пришлось Максу. Он от двери с сочувствием наблюдал, как генеральша торопливо одевала притихших детей, как под взглядами двух оперативников собирала небольшой чемоданчик. Опер ходил у открытого шкафа, над которым висела копия шишкинской картины с медведями «Утро в сосновом бору».

— Брать только необходимое, — рублено говорил энкавэдэшник, — и побыстрей. Квартира будет опечатана.

— Мой совет, — менее грозно сказал генеральше второй опер, — зимнее берите.

Она послушно кивнула, дрожащими руками вывалила из чемоданчика на пол летние вещи.

— А детей куда? — спросила хриплым от волнения голосом.

Оперативник пожал плечами.

— В детдом, наверное. — Он закурил и, проходя мимо Макса, рыкнул: — Чего смотришь? Окна все позакрывай и балкон. Учить тебя, недоумка?! — И продолжил второму, уже у лифта: — Ну, я Равилю за этого козла устрою.

А Макс поспешно прошел в соседнюю пустую комнату, закрыл окно, балкон и, увидев на полу брошенные женские платья, быстро поднял одно и, сунув за пазуху, посмотрел на генеральшу. Она, к его счастью, не видела, стараясь не плакать, не волновать детей, надевала на них зимние пальтишки.

Максу стало ужасно жаль их всех и ужасно стыдно. Он шагнул к кухне и незаметно бросил на пол украденное платье... Но, подняв взгляд, встретился глазами с генеральшей. Макс стоял растерянный, уличенный.

— Заберите другое, — негромко сказала генеральша. — Это будет ... слишком широко.

Она смотрела тоскливо. Она, видимо, все поняла.

Макс пересек двор, украдкой оглянулся, не следит ли кто, и нырнул в свой подъезд. Он не видел, что через пыльное окно с площадки третьего этажа его заметила почтальонша Стеша. Заторопилась вниз, чтобы с ним невзначай столкнуться, но не успела — увидела только спину да закрывшуюся дверь его каморки.

Макс быстро вошел в свою пустую каморку, запер на крючок дверь. Шагнув к шкафу, осторожно постучал, приоткрыл. Внутри, скрючившись, сидела Катя, рядом стояла банка с питьевой водой.

А в подъезде Стеша, чуть улыбаясь, бесшумно подошла к двери, хотела постучать, но замерла, неожиданно для себя услышав тихий голос.

— Вот, все что достал.

Макс вытащил из-за пазухи платье. Отвернулся, пока Катя, сбросив халатик, одевалась. Когда повернулся, она стояла в нерешительности в этом, заметно просторном платье.

— Велико, — огорчился он.

— Мне сейчас уходить?

— Сейчас нельзя. Только ночью.

Стеша услышала невнятный женский голос, помрачнела и, мучимая ревностью, попятилась к выходу.

Во дворе оперативники, затолкав в кабину детей и генеральшу, как раз садились в машину. Завидев выползшего из подъезда бледного после запоя дворника

с внуком, один из них погрозил кулаком.

— Где ты ходишь! Кто ключи заберет? — Он швырнул связкой ключей в дворника, добавил: — Смотри, Равиль, будешь косить да водку жрать, выгоним.

Дворник испуганно и раболепно замахал руками, но машина уже отъехала. Следом от подъезда шла раздосадованная Стеша.

— Лифтера не видела? — зло спросил дворник. — Этого... Лёху хренова!

Стеша как споткнулась. Со злой улыбкой поинтересовалась:

— А он вам зачем?

— Убить! — с досадой огрызнулся Сайдулин. — Ничего засранцу поручить нельзя! Ни дело сделать, ни метлой махать!

— Ему сейчас не до ваших метелок. Он свою метелку завел... с женским голосом.

— Чего? — дворник озадаченно посмотрел вслед удаляющейся Стеше.

Сайдулин сбежал по ступеням вниз, толкнулся в дверь Макса. Закрыто. Стукнул кулаком.

— Открывай!

Стукнул еще и еще. Но ответа не последовало. Только упало что-то за дверью, видно, кто-то неловко задел табурет.

— Вот же урод, — отходя, просипел себе под нос дворник. — Ну я тебе устрою «метелку с женским голосом».

Он вошел в столовку и еще из дверей увидел Макса. Макс сидел за столом и украдкой заворачивал в газету хлеб, кусочки сахара, вареное яйцо... Сайдулин отступил за дверной косяк, желая остаться незамеченным.

Вечер. В каморке тьма, но блики из окошка все прорисовывают явственно. Катя сидит на жесткой лежанке, привалившись спиною к стене. Макс на единственном табурете.

— Куда ты пойдешь?

— Не знаю. У меня никого... кроме мужа. Да и он мне... не совсем муж... Так, жили...

Макс молчал.

— А у тебя? — продолжила она. — У тебя есть кто?

— Нет.

— А эта? С сумкой набекрень?

Макс вскинул удивленный взгляд, промолчал.

— Ты откуда? — спросила она.

— Детдомовский.

— И я. Из Ленинграда... вроде.

— Если некуда, оставайся пока.

Катя ответила не сразу:

— Нет.

— Оставайся.

— Нельзя. Дворник пронюхает и сдаст. А им плевать, что я не виновата. Людей на Колыму ссылают или на лесоповал, и они там мрут, как мухи. Мне одна рассказывала, как ее за мужа сослали. Она с зэчками рыла канал, а вертухаи-конвоиры мочились на них сверху, с края ямы. Я так не хочу. Лучше удавиться.

— Да, — соглашается Макс, огорченно опускает голову. — Нужно тебе уходить. Садись в товарняк и... Россия большая...

Она кивает. Он нехотя заворачивает в газету хлеб, сало, яблоко, несколько кусочков сахара... Она забирает, делает слабое движение и снова садится, как сидела, смотрит мимо, в сторону.

— Прежде чем уйду... Скажу, не знаю, зачем... Хочешь со мной переспать?

Макс оцепенел, не смел смотреть в глаза, смотрел куда-то ей в подбородок.

— Хочешь?

— Не знаю.

— Почему?

Он сглотнул пересохшим горлом.

— Потому что... Потому что я тебя люблю.

Она осторожно присела на корточки рядом с табуретом, заглянула в глаза.

— А я знаю. Видела, как ты робеешь, как подсматриваешь за мной, когда я проезжаю в лифте... — Она потянула его за шею, заставила опуститься на колени, осторожно коснулась губами лба, щеки. — Только я тебя... пока... не люблю... — Он вздрогнул, напрягся. А она продолжала: — И его не любила. Подослали стучать, а я не стала. Была благодарна, что меня подобрал, что накормил, одел... Что бил всего два раза... Что в койке с ним было хорошо...

— А теперь что? Теперь хочешь со мной расплатиться?

Она не ответила. Он высвободился, поднялся.

— Мне плата не нужна.

И она поднялась. И стала медленно стягивать через голову платье. А он отвернулся и упрямо, отчаянно мотал головой. Она повернула, прижала его лицо к своей обнаженной груди, прошептала:

— Ну? Давай скорей. Мне уходить пора...

Он не выдержал, стал осыпать ее поцелуями. Она, отклоняясь на лежанку, потянула его за собой, бесстыдно сгибая колени, помогала стягивать одежду...

— Да, да, — шептала она. — Да, да, Макс.... Да, да...

Когда все кончилось, Макс застыл над Катей, запрокинув голову. Потом, будто пришел в себя и ожесточенно, почти с ненавистью, зашептал снова и снова:

— Зачем ты это сделала?

Она выгибалась, целовала его в краешек губ.

— Я врала. Я очень тебя хотела. Не знаю почему...

— Максом меня назвала...

— Я? Тебя? Разве?

— Макс — это кто?

— Макс? Не знаю. Никто, наверное... Мне просто казалось, что люблю тебя сто лет, что во сне тебя видела... Там вроде был монастырь, палаты и ты. Странный сон...

А Макс, не слушая, уткнулся в ее шею, зашептал:

— При чем монастырь? Какой монастырь? Иди ко мне еще... Иди ко мне...

Дворник, осторожно ступая, спустился к двери Макса. Прислушался. Привычно пошарил над притолокой. Нащупал проволочный прут, отмычку лифтера. Сунул в щель, откинув внутренний дверной крючок.

От тихого лязга Макс и Катя вскинулись, испуганно замерли. Дворник стоял в дверном проеме и обалдело смотрел на них. Узнав Катю, попятился.

И прежде чем Макс успел сообразить, дворник захлопнул дверь и набросил наружный крюк. Макс вскочил, бессмысленно толкнулся в дверь — раз, еще и еще. Но крюк держал крепко.

А дворник уже набирал номер какого-то телефона... Сбился... Начал сначала. Снова сбился, чертыхнулся.

— Девушка, дайте три-восемьдесят пять. Срочно.

Катя все сидела, словно окаменев. А Макс с разбега врезался в дверь. Крюк сорвался. Вылетев в подъезд, Макс обрушился на дворника, тот опрокинулся, повалил лампу, ударился затылком о плиточный пол. Макс с ужасом смотрел, как глаза Сайдулина выпучились, а из разбитой головы закапала на пол кровь. В щеке его торчал окровавленный осколок стекла. Дворник потерял сознание.

Макс не видел, как в двери подъезда возник маленький сонный Руфа.

— Ыыы, ыыы... — глядя на деда, растерянно запищал он.

А в болтавшейся у тумбочки трубке уже несколько раз прозвучал строгий мужской голос: «Вас слушают. Говорите. Але. Говорите...»

Макс подхватил и повесил трубку.

Катя, лихорадочно натягивая платье, выскочила, увидела распростертое тело и метнувшегося под лестницу испуганного Руфу, зажала рукой рот. Макс обнял ее.

— Всё, беги, — подтолкнул к выходу.

— А ты?

— Не знаю. Наверное.

Он скользнул взглядом в сторону Руфы. Бледный, дрожащий мальчик тихо выл и заикался.

— Беги. Я следом...

Но она медлила, не верила.

— На путях жди... за Курским вокзалом...

— Да, — шептала она, отступая.

Она выскользнула из подъезда. А Макс потянулся к мальчику, тот, как звереныш, в испуге шарахнулся к деду, вцепился в его штанину.

— Ыыы, ыыыы, ыыы...

Макс попятился к двери, но мальчик метнулся к нему, пытаясь удержать.

— Ыыы, ыыы...

И снова метнулся к деду.

— Ыыы, ыыы, ыыы!

Макс заколебался.

— Ну, ну, Руфа. Не бойся, я с тобой.

Присел над дворником. А мальчик дергал штанину деда, пытаясь его поднять.

— Ыыы, ыыы...

— Щас, Рафик, щас.

Макс невероятным усилием взвалил тело на руки и потащил в свою каморку.

Дворник слабо застонал. Мальчик мешал, не отцеплялся от дворника, почти висел на его штанине.

А Катя выскочила со двора на безлюдную улицу, но, решив дождаться, спряталась за оградой.

— Сейчас, Рафик. Сейчас, мой хороший. Ты только не плачь, — бормотал Макс.

Он уложил дворника на лежанку, метнулся за кружкой воды. Придерживая затылок, поднес к его запекшимся губам... Затылок был мокрый, липкий. На пальцах осталась кровь.

Макс дернулся, попятился.

— Рафик, ты здесь посиди, дед скоро проснется...

— Ыыы, ыыы, — чуть успокаиваясь, мальчик вопросительно смотрел на Макса.

А тот метнулся, выскользнул из подъезда.

Но было поздно. У ворот уже остановился черный «Виллис» и еще какой-то, возможно «Бьюик». Катя под светом фар метнулась от ограды, побежала. Из «Бьюика» выскочили люди в длинных шинелях и, на ходу доставая оружие, бросились следом.

А из «Виллиса» Мирзоев наблюдал, как во дворе бесшумно скрутили Макса.

В кабинет к Мирзоеву Колода ввел Катю. Она настороженно осматривалась. А Колода приблизился к Мирзоеву, сказал на ухо:

— Осмотрели. Суприз. У ей беременность тры с гаком месяца.

Мирзоев и бровью не повел.

— Ладно, идите.

Он с Катей остался наедине. Сел на диван. Катя стояла потупившись.

— Имя.

— Я уже говорила — Бурлакова. Надежда Васильевна.

— Ты уверена?

— Вы о чем? — удивилась Катя.

Мирзоев криво усмехнулся. Недоверчиво сощурился.

— Помнишь меня?

— Вас? Разве мы знакомы?

— И диван этот не помнишь? И кабинет?

Катя перебила:

— Не понимаю. Я Бурлакова Надежда. Позвоните маршалу Рокоссовскому, он знает моего мужа.

Мирзоев яростно стукнул по столу.

— Молчать!! Мужа ей! Зачем тебе муж, ты лифтера себе нашла! Не могла лучше выбрать?! А? Почему выбрала квартиру в этом доме?

Катя растеряна.

— Просто. Понравилась.

— Просто? Или не квартира, а лифтер знакомый? А?

Катя совершенно сбита с толку:

— Слушайте, при чем тут он? Что вообще вам надо!?

— Как его зовут, уже вспомнила? Ну!?

— Алексей...

— Нет! Как!?

Катя устало потерла лоб, видно, и у нее появились сомнения.

— Макс, вроде...

— Вот!...

Он резко поднялся. И, неожиданно сбив ее с ног, стал методично лупить сапогами ей в живот. — И не такое забудешь, это я тебе обещаю!

А она задыхалась, корчилась на полу.

Ее оттащили в пустой бокс, бросили на кафельный пол, чуть в стороне от привалившегося к стене и тоже избитого Макса. Он сразу подполз к ней, дрожащими руками гладил, приводил в чувство.

— Я с тобой, я с тобой...

За ними в крошечное окошечко железной двери пару секунд наблюдали Мирзоев с Брошицким.

— Она беременна, — сказал Брошицкий.

— Думаю, уже нет, — отозвался Мирзоев.

Они пошли по коридору. Брошицкий заметно нервничал.

— Не понимаю, зачем они здесь. Отжатый материал. Пусть органы с ними разбираются.

— Они человека чуть не убили. Негласного осведомителя. Хочешь, чтоб это дело раскручивал следователь?

Брошицкий угрюмо надулся.

— Разумеется, не хочу. А вы?

— Мне плевать. Я только не люблю, когда меня кунак надувает.

— Кто? Я?! Да почему?!

— Потому что у них снова шашни! Потому что так они скоро и про опыты твои вспомнят!

— Если раньше не умрут!

— Не надейся. Колода тебе не позволит.

Удар в цель.

— Ну... — проговорил Брошицкий, — если есть необходимость, давайте повторим. Я докажу, что прав!

— И это будет правильно, — одобрил Мирзоев. — Только не надо «лифтер, шманьтер», пусть будет что-то полезное.

Утром Рюхина уже катила по коридору операционную каталку.

Дождь бил по оконному стеклу, по обвисшим на веревках простыням. Плотной сеткой отсекал зыбкий тоскливый пейзаж. Подступала осень.

Гармонистка

Осень. К туманному московскому вокзалу с лязгом подъезжает электричка — 07.00. На перрон выходят спешащие на работу люди. Среди них Катя. Волосы у нее отросли, но прическа пока мальчишеская. И куда девались прежняя ухоженность, элегантность. Одета простенько, хоть и привлекательна, но во всем облике печать трудной бездомной жизни.

Она с толпой проходит по перрону, мимо цыганок-гадалок с маленькими детьми, мимо одноногого инвалида, играющего на гармошке, мимо забора, которым отгорожен вечный вокзальный ремонт, мимо ларька «Табак».

Продавец стоит рядом со своим ларьком, перекатывая в зубах «беломорину». Это бывший майор Громов. Он равнодушно смотрит, как рядом, у тележки с газированной водой, останавливается Катя. Краснолицая баба продавщица забирает у нее мелочь.

— Тебе как обычно? С сиропом?

— А у вас сегодня варианты? — грубовато хохотнула Катя, блеснув металлическим зубом. — Нальете шампанского, не откажусь.

— Острячка, — беззлобно ворчит продавщица, блеснув зубным «золотом» в ответ. Страна послевоенная, железом во рту никого не удивишь.

Катя, выпив стакан с сиропом, уходит дальше.

— Который пришел? — спрашивает продавщицу майор.

— Голутвинский, семичасовой. Эта всегда им приезжает...

Она и майор провожают взглядом Катю, приостановившуюся у наклеенных на заборе мелких объявлений.

— Ладная девка, — комментирует майор. — Видать, работу ищет.

— Не иначе, — соглашается продавщица.

Катя торопится к вокзальному зданию.

А к платформе подходит следующая электричка. И снова по перрону, мимо гармониста, цыган, нищих и мешочников торопится утренняя, целеустремленная толпа. В этой толпе, втянув голову в воротник легкого пальто, шагает Макс.

— А это уж семь ноль-девять, — комментирует продавщица. — На этой народу всегда больше.

Макс, останавливается у табачного ларька, подает мелочь.

— «Яву»? — спрашивает майор.

— И спички, — кивает Макс.

Майор уходит в ларек, подает из окошечка сигареты и спички. Выходит, смотрит вслед уходящему Максу.

— Этот, уж точно, — всегда в семь ноль-девять. И всегда «Яву» и спички.

А вокруг бурлит вокзал — серый, плохо одетый, мешочный, еще не пришедший в себя после недавней, испепелившей страну войны.

Катя тем временем приоткрывает тяжелую дверь вокзального ресторана. Здесь еще пусто, на столах стулья перевернуты ножками вверх. Катя проходит в подсобку. Среди ящиков за столиком сидит парень в белой грязной куртке с деревянными счетами в руках.

— Привет, — говорит Катя.

— Здорово.

— Я за инструментом.

— А, ну да, — рассеянно кивает парень.

Она берет из угла тяжелый дерматиновый футляр с аккордеоном. Приостанавливается. Он смерил ее взглядом.

— Чё, не нашла работу?

— Пока нет. Может, еще раз у вас попытаться?

— Играть, что ли? Не. Директор сказал: «Не наш профиль». Зачем нам музыка? У нас тут и так пьют, как кони. Без музыки и даже, — парень усмехнулся, — даже без закуся.

Он снова смерил ее мужским взглядом.

— Выпьешь?

Катя секунду думала.

— Давай.

Он налил полстакана портвейна. Она выпила залпом.

— Пойду.

Он зыркнул за ее спину, не идет ли кто.

— Чё спешишь? Может, давай? — он со значением подмигнул, — я дверь на ключ закрою...

— Не. Поеду я.

— А чё так? — подошел, положил руки ей на бедра, шепнул. — Давай. Мы быстро.

Катя грубовато хохотнула.

— Дон Хуан Быстрый! Потерпишь!

Решительно высвободилась, ремень аккордеона вскинула на плечо, махнула рукой и широкой поступью пошла к выходу.

Макс вскидывает пистолет. Целясь прямо перед собой, стреляет размеренно, четко, профессионально. Выпустил всю обойму. Бумажная мишень изорвана пулями в «яблочко».

— Ясно, как надо? — откладывает оружие на прилавок.

Заводское подвальное помещение переделано в профессиональный тир. Макс идет мимо целящихся в мишени парней и девушек — кому винтовку подправит, кому руку с пистолетом укрепит.

— Огонь!

Комсомольцы вразнобой стреляют по мишеням. Макс недоволен.

— Сколько повторять, не дергай! Мягко на курок жми и не дыши, как паровоз! А ты, голуба... Чё ты пистолет ко рту тянешь? Это тебе не эскимо!

Показывая, как надо держать оружие, как целиться, он приобнимает миловидную грудастую девушку, а она, усердно слушая, как бы невзначай прижимается щека к щеке.

— Мягко надо, Цыпляева. Тронуть спуск нежно, как на свидании. Сколько тебе показывать?

— Мало, значит, — продолжая прижиматься грудью, говорит Цыпляева. — Ты еще покажи.

Один из парней ревниво наблюдает эту сценку.

— У тебя не отнимешь, стреляешь шикарно, — ворчит он.

— Учили хорошо, — отзывается Макс.

— А к нам тогда чего же? Не обидно инструктором на заводе?

Макс отвечает уклончиво:

— Здоровье подкачало. Не для серьезных дел.

Макс идет по цеху мимо конвейера механического завода. Здесь работают молодые женщины.

— Цыпляеву не видели?

— Была.

Макс идет через территорию к служебному корпусу. Рядом с горой металлических стружек, за дощатым столиком чумазые работяги в грязных спецовках режутся в домино.

— Цыпляеву не видели?

— А чё ей тут? Небось у себя «в комсомоле».

Он толкает дверь с табличкой «Бюро комсомола». Здесь под знаменем сидит очкастый замком Бобков и неумело печатает на машинке.

— Чего тебе, Зайцев? — не отрываясь, спрашивает Бобков.

— Цыпляева где? Чего меня искала?

— Найди. Сама расскажет.

На волейбольной площадке за заводским корпусом девушки-работницы в спортивных майках азартно играют в волейбол.

Катя, она здесь явно впервые, останавливается в сторонке, ставит на лавочку футляр с аккордеоном.

— Цыпляева, к тебе пришли, — говорит кто-то одной из играющих работниц.

Цыпляева недовольно отмахивается.

— Кто? Не видишь, играю!

— Какая-то. Сказала, договорено.

Цыпляева мазанула по Кате взглядом, сказала подруге:

— Сыграй за меня.

Пошла к Кате, испытывая досаду... Остановились за углом корпуса, рядом с горой металлических стружек. Кате не-

ловко здесь стоять с громоздким футляром. Работяги от доминошного столика оценивающе поглядывают на незнакомку.

— ...Кто вам сказал? — Цыпляева иронично рассматривает Катю.

— Ваш знакомый. Вадик Липкин, музыкант.

— А, ну конечно, Вадик... Он наговорит! Ну подумайте, зачем нам в самодеятельности музаккомпаниатор? Ребята должны всё сами. Так?

— Так, наверное, — невесело усмехнулась Катя.

— Ну вот. Короче, он вас ввел в заблуждение. Извините, мы там, кажется, проиграли...

И, не прощаясь, Цыпляева заторопилась на площадку.

А Катя расстроенно направилась обратно, через служебный корпус. Она разминулась с Максом буквально на несколько секунд.

В женской спортивной раздевалке Аня Цыпляева закрывает металлический шкафчик, не спеша застегивает кофточку на почти обнаженном теле. Молодая, грудастая. Повернулась к вошедшему Максу.

— Наконец-то! Ты мне нужен, Зайцев.

А в здании, на выходе у турникета, Катя приостановилась. У бачка с питьевой водой взялась за кружку, раздумывает, как быть дальше.

Макс и Аня проходят мимо пустой волейбольной площадки. Аня на ходу достает из папки машинописные листки.

— Вот, учи, Серега. Во вторник тебе речь толкать на собрании гоактива.

— Не. У меня для такого дела образования не хватает.

— У кого тут хватает?

— А про что? — спрашивает Макс.

— Москва — столица, красивый город, а нищие да инвалиды безногие, безрукие попрошайничают, вид портят. Понимаешь?

— Понимаю, — кивает Макс.

— Короче, есть решение, — продолжает Аня, входя в служебный корпус и останавливаясь у бачка с водой, — решение негласное пока, всех их из Москвы в двадцать четыре часа — вон.

Она откладывает папку и жадно пьет воду.

Макс растерян.

— Фронтовиков? Их чего, силой?

— Ну, а чего делать, Сереж?

Он кивнул.

— Короче, бюро решило, что выступишь ты.

— Не смогу, у меня отгул, уехать должен.

— Слушай, ты чего! Месяц всего на заводе и уже два отгула!

— На лечение. У меня же здоровье, боли...

Но она, напирая упругой грудью, приказала:

— И знать не хочу. Сядешь сейчас у меня в кабинете и будешь учить!

— У тебя там самое место, — усмехнулся Макс.

А Катя, закинув на плечо ремень аккордеона, уже уходила от завода по улице...

...Макс и Цыпляева входят в каморку без окон, заваленную папками, бумагами. Цыпляева набрасывает крючок на дверь.

— Чтоб работать не мешали.

Она говорит негромко, между прочим, но оба понимают, что это отговорка.

— Садись, учи, — Цыпляева кивает на стул.

— А текст? Мы ж там оставили, — усмехнулся Макс.

— Ах, да, — прикрывая ладонью рот, прыснула беззвучным смехом Цыпляева.

Потом посмотрела на Макса прямо, без улыбки. И решительно взяв его за плечи, потянулась целоваться.

И в этот момент дверь снаружи дернули... Еще раз. Крючок слабо скрипнул. Цепляева резко отпрянула. Донеслись обрывки слов: «...А ключ у кого? Мне материалы по съезду взять...» Цыпляева прижала ухо к двери и напряженно ждала, пока шаги не удалятся.

— Парень твой?

Она хмыкнула:

— «Мой»! Скажешь тоже!

Осторожно отложила крючок и, прежде чем выпустить Макса, прошептала:

— Ты первый иди.

Но Макс не смог идти. Присел, бледный, на коробки. Гримаса боли скривила лицо, сжал виски. Капли пота выступили на лбу.

— Что?

— Сейчас. Сейчас пройдет.

Она не могла больше оставаться.

— Вечером, у меня дома. Жду. Все решим с докладом.

Выскользнула за дверь.

Макс отдышался, встал. Пошатываясь, прошел по коридорам в туалет к умывальникам. Согнулся, подставил лицо под холодную струю...

Сзади кто-то навалился, дернул за плечо. Парень Цыпляевой.

— Ну, чё с тобой сделать, а? Ну, чё сделать с тобой? — говорил он, толкая Макса к кафельной стенке.

Макс не успел сообразить, как руки сами крутнули в воздухе короткую мельницу и сделали короткий, сильный удар. Парень, цепляясь за дверцу кабинки, оказался на полу, в полуобморочном состоянии. Макс опомнился. Виновато присел рядом, мягко, испуганно пошлепал его по бледным щекам.

— Эй, ты это... Дыши. Чего ты налетел-то на меня, дурило...

Репетиция ансамбля Утесова в самом разгаре. Сам мэтр стоит на маленькой эстраде, поет знакомым хрипловатым голосом.

Катя скромно сидит с краю в рядах, где скучает администрация и не занятые в номере музыканты.

— ...Тань, ну ты соображаешь? «К нам»! К нам с консерваторским рвутся, — тихо говорил Кате сидящий рядом тощий рыжий парень в модном пиджаке с плечами на вате. — Мы ж лучший джаз в Союзе!

— Да не к вам, конечно! Просто, у тебя пол-Москвы знакомых... Может, в школу или детсад нужен аккомпаниатор. Я об этом...

— А на заводе?

— Была.

— Я ж говорил с Цыпляевой. Она все может, у нее отец по кадрам...

— Все твои фантазии!

— Липкин! — подтолкнул парня сидящий сзади администратор. — Я за вас в бубен бить буду?!

— ...В гости со мной, сегодня... — заторопился, зашептал Липкин Кате.

— Возможно... не знаю...

— Липкин! — яростно зарычал администратор.

Парень взвился и тенью метнулся к сцене. Как раз вовремя — успел выдать на барабане заключительную дробь и еще эффектно стукнуть по медным тарелкам.

Московский вечер, мелкий дождь. Черный автомобиль движется по улице. В салоне на заднем сиденье Макс и незнакомый человек в штатском. Спрашивает участливо:

— Как тебе, Серега, на новом месте?

— Нормально. Из общаги ездить далеко.

— Голова как?

— Побаливает. Накатывает иногда.

— Ты уж извини, что тебя снова. Должен был Курякин, но слег в гриппу. Осень, у кого грипп, у кого насморк, отдел как вымело...

— Здесь, товарищ лейтенант? — спрашивает водитель у собеседника Макса.

— Здесь.

Автомобиль останавливается на тихой улице, не доехав пятидесяти метров до железной витиеватой ограды.

— Идешь первый, страхуешь. Третий подъезд, квартира пятьдесят девять, — говорит Максу лейтенант.

Макс кивнул. Спрашивает деловито:

— Сколько этажей?

— Семь. Наш шестой.

— Черный ход имеется?

— Нет.

Макс снова кивнул, подставил ладонь. Лейтенант вложил в нее пистолет. Макс спрятал его в боковой карман, вышел из машины.

Не торопясь, обходя прохожих, дошел до дворовой решетки, вошел в просторный двор с клумбой. Не узнавая добротный многоэтажный дом, глянул на жестяной тускло освещенный номер. Был уверен, что здесь впервые.

Маленький Руфа, играя в закутке у бокового подъезда, незамеченный, смотрел на него изумленно, во все глаза.

А Макс поискал глазами нужный подъезд, вошел внутрь. Осмотрелся и, не пользуясь лифтом, стал осторожно подниматься по лестнице. За ним на расстоянии лестничного пролета уже поднимался лейтенант, на ходу стягивая с шеи плотный шарф и наматывая его на руку с пистолетом.

...Руфа вбежал в дворницкую.

— Ыыы, ыыы! — дергал лежащего на полу деда за штанину.

Пьяный дворник только промычал что-то невразумительное.

...А Макс поднимался. Лейтенант шел чуть сзади и шептал в спину:

— ...В дверь звонишь, мужик спросит: «Кто?», скажешь: «Откройте, это Лёша-лифтер»...

— Кто лифтер? — без тени догадки переспрашивает Макс.

— Ну, вроде ты лифтер Лёша, понял?

Макс кивнул.

На нужном этаже поискал нужную квартиру, на всякий случай прислушался к соседней... Тихо. Нажал кнопку у номера пятьдесят девять, ждал. Лейтенант затаился у стенки.

За дверью хрипловатый голос спросил: «Кто?»

— Откройте, пожалуйста, это... — зыркнул за подсказкой на лейтенанта, — это Лёша-лифтер.

За дверью возникла пауза, потом перебор дверной цепочки. Дверь слегка приоткрылась. В проеме, в майке, в подтяжках возник генерал Пустовалов: небритый, рано постаревший.

Всмотрелся, узнал, даже обрадовался.

— Алексей? Ты? А ты разве... — недоговорил.

Макса резко оттер в сторону стоявший за углом лейтенант. Выставил руку с шарфом. Выстрел прозвучал совсем глухо. Пустовалов рухнул без звука.

Макс оторопел, а лейтенант сдвинул убитого ногой, чтоб не мешал двери. Нагнулся, беря убитого под мышки.

— Ну-ка, подсоби.

Они с Максом протащили труп глубже в квартиру. Она была пустая, почти без мебели. Только над одиноким шкафом все еще висела покосившаяся картина с мишками — «Утро в сосновом бору». Макс уставился на картину.

А лейтенант вытер шарфом пистолет и вложил убитому в руку. Вышли. Он аккуратно закрыл дверь, вытер ручку, звонок, и они с Максом направились обратно.

Руфа видел, как Макс первым вышел из подъезда.

Машина двигалась по улицам Москвы. Макс сидел притихший, смотрел сквозь елозившие по стеклу дворники. Спросил:

— А чего он сделал-то, мужик этот?

— Тебе не все равно? — хмыкнул лейтенант и нехотя пояснил: — Его из заключения, простили как бы. А он права качать за семью, виноватых искать... Дурак.

Лейтенант подставил раскрытую ладонь. Макс вытащил из кармана и вернул ему пистолет.

— Ты уж извини, Серега, что пришлось тебя. — Пряча пистолет, снова завел лейтенант. — Должен был Курякин, но... в гриппу...

— Да ладно, — устало отозвался Макс.

— Ты лечись, — проявляя заботу, продолжал лейтенант, — с головой да с припадками шутки плохи. Тебя где выбросить?

— Мне б в какой в магазин... Бутылку купить.

С бутылкой вина он вошел во двор другого, но тоже вполне добротного дома. В подъезде лампочка не работала...

...Дверь открыла Цыпляева, из глубины коммуналки слышались музыка, разговоры. В дальней кухне на веревке белье... Прошли мимо сердитых соседей по длинному захламленному коридору к Аниной двери, за которой слышится музыка. Цыпляева приставила палец к губам, зашептала виновато:

— Друзья пришли без приглашения, знали, уроды, что предки мои к родне в Рязань свалили...

Вошли в большую, разгороженную шкафами полутемную комнату. Сзади возник не слишком трезвый парень в рубахе с распущенным галстуком.

— О! Еще гость.

Парень, отодвинув Цыпляеву, приветливо сунул Максу руку.

— Валентин, практически поэт. Вино принес? Лучше б водки. У нас кончается.

Сигаретный дым поднимается в полумраке к стекляшкам потушенной люстры. Из патефона сочится медленный фокстрот. Парень и девушка танцуют в обнимку.

— И еще беда, — продолжает Валентин, — парней трое, а женщин только двое, включая Аньку... Рыжий! — позвал он в глубину. — Ты обещал подругу.

— Придет, не суетись, — гася сигарету, высовывается из-за разгородки Липкин.

— Скорей бы. Если блондинка, женюсь, — мрачно бормочет Валентин, беря со стола новый конверт с пластинкой.

— Легче! Не поцарапай, — пугается Липкин. Отбирает. — Это «буги».

Сам аккуратно ставит на диск патефона блестящую иностранную пластинку. Энергичные ритмы заполняют комнату.

А Макс стоит, уставившись на висящую над шкафом картинку в дешевой рамке. Шишкин, «Утро в сосновом бору»...

— Ну их, — тихо говорит ему Цыпляева, берет украдкой початую бутылку водки, утягивает Макса за собой.

Снова квартирный коридор... Остановились в ванной комнате с бельем на веревке... Цыпляева положила руки Максу на плечи.

...А Катя в этот момент приближалась к дому Цыпляевой.

Макс и Цыпляева все так же стоят в ванной. Не чувствуя отклика, она спросила:

— Чё ты как неживой?

Он криво усмехнулся:

— Зачем я тебе?

Она тоже усмехнулась:

— Стрелков люблю. Мой первый мужик был снайпер.

Потянулась целоваться... Но дверь резко открылась. На пороге возник Валентин. Цыпляева с досадой опустила руки:

— Черт! Ну прямо облом! Что еще?

— Ничего! Водка где? — огорченно огрызается Валентин и — Максу: — Вообще-то она моя невеста. Глупо звучит, но мы собирались расписаться.

— Ну, и что изменилось? — с вызовом спрашивает Цыпляева. — Я могу поговорить с человеком?

— Шлюха! — Валентин отчаянно хлопнул дверью.

— Видал такое? — тихо и огорченно сказала Цыпляева. Постояли. Спросила: — Налить?

Она взяла с полочки стакан из-под щеток, налила треть.

— Еще, — попросил он. — До полного.

Выпил залпом. Утерся.

— Пойду я.

— Да? Ну давай.

Макс спускался по лестнице подъезда. Темень, хоть глаз выколи, лишь фонарные блики из пыльных лестничных окон.

Внизу вошла в подъезд женщина и остановилась у лифта. Бесполезно нажимала на кнопку вызова — лифт где-то вверху только клацал, но не двигался.

— Сломан. Электричества нет, — спускаясь в темноте, сказал Макс.

Катя вздрогнула.

— Нет? — переспросила растерянно. Что-то встревожило ее, не в словах, в голосе.

— Вы в тридцать вторую, наверное.

— Да, — хрипло подтвердила Катя.

— Это на четвертом, — и, проходя мимо, добавил тускло: — Идите. Там вас ждут... И даже обещали жениться.

Лиц друг друга они при этом не видели. Катя посмотрела ему вслед. Постояв мгновение, шагнула к ступенькам, но передумала и не пошла...

Вечер. Вокзал. Одноногий инвалид стоит у прохода, наяривает на гармошке не слишком умело. Катя с тяжелым футляром аккордеона за плечом проходит мимо, бросает медяк в лежащую у ног инвалида шапку. У табачного ларька майор и продавщица воды провожают ее взглядом.

— Хорошая девка, а одна, — говорит майор.

— Не про тебя, — усмехается продавщица.

— Не! Я что? — отмахивается он. — Стою тут, знаешь, много одних и тех же вижу и как бы пары складываю... Вот ее... с одним парнем... он тут тоже всегда проходит... Но его электричка утром чуть позже ее, а вечером раньше. Чуть-чуть не сталкиваются. А жаль.

Майор подает менту, старшине Ракову, пачку «Беломора», забирает плату. Закуривая, мент косится на шумного гармониста.

— Нищие эти заколебали. Особенно вояки.

— Точно, — соглашается майор. — Неужто на них управы нету?

— Скоро найдется, — загадочно ворчит мент, недобро поглядывая на горланящего песню инвалида.

А Катя тем временем проходит сквозь забитый до отказа ресторан в уже знакомую нам подсобку. Тот же официант, в той же замызганной белой куртке щелкает на деревянных счетах, будто не вставал.

— Я оставлю до завтра? — спрашивает Катя, ставя в угол аккордеон.

— Нашла работу? — не отрываясь от подсчетов, отзывается он.

— Пока нет.

— Выпьешь?

Катя, поколебавшись, соглашается:

— Давай.

...А по вокзалу, мимо гармониста, мимо табачного ларька проходит Макс. Майор бормочет вслед:

— Чуток бы раньше и встренулись...

Макс посматривает на вокзальные часы и входит в тесный зальчик аптеки. Протягивает аптекарше мятый рецепт.

— Нету, — взглянув, отвечает она.

— Может, найдете? Мне очень нужно.

— Нету.

В ресторанной подсобке официант смотрит, как Катя выпивает полстакана портвейна.

— Есть хочешь?

— Хочу, — с готовностью кивает Катя, — Но... лучше конфеты...

Он хмыкнул.

— Снова грильяж?

Достает из коробки пригоршню золотых шариков, насыпает в бумажный пакет. Предлагает тихо:

— Дверь защелкнешь?

— Да не, — отвечает Катя, — у меня электричка.

Она устало улыбается и направляется к выходу.

Катя заходит в аптеку, через головы небольшой очереди протягивает деньги.

— Кислородную.

— Паспорт в залог, — отзывается аптекарша, забирая деньги и паспорт, — Жди.

Аптекарша уходит. Возвращается с большой подушкой из зеленого прорезиненного брезента. Это кислородная подушка. Она большая, туго надутая, легкая. Катя подхватывает неудобную ношу, устремляется к выходу.

Люди торопятся к пригородным поездам. За Катей, на расстоянии, увязался какой-то полноватый человек в шляпе и с портфелем... Катя проскочила в сторону перрона. Майор сделал за нею несколько шагов от ларька, пробормотал: «И всегда с подушкой...»

Путь преградил инвалид с гармошкой.

— Командир, дай на опохмел фронтовику солдату.

— Я тебе мало давал? — отвернулся майор.

— Куркуль, сука тыловая, — уже на ходу, уже ковыляя в сторону перрона, прорычал инвалид и как споткнулся.

На его пути, под ногами стоит крепко, как пень, человеческий обрубок.

— Рядовой Чиготаев, стоять, — коротко и властно приказывает обрубок.

Он в солдатском ватнике, твердо укреплен на доске и шарикоподшипниках. В сильных руках деревяшки, чтоб отталкиваться от асфальта. У обрубка строгое лицо, орлиный взгляд ярких, светлых глаз.

Инвалид с гармошкой замешкался, заулыбался:

— Проня! И ты к нам?

— Решил, блядь, проверить, — низким пропитым голосом солидно отзывается обрубок Проня, — как вы тут, блядь, побираетесь, блядь. А ты куда, блядь, разлетелся?

— По электричке пройдусь. Последняя, на Голутвин.

— Свободен, рядовой, — отпускает его Проня и добавляет вдогонку: — И чтоб, блядь, без скандалов там...

Обрубок широким движением отталкивается от асфальта и вдруг растерянно замирает.

— Товарищ майор.

Майор не оглянулся, не понял, что обращаются к нему.

— Товарищ майор, вы?

Майор сдал сдачу, посмотрел вниз на инвалида. А тот в волнении вцепился в свои деревяшки.

— Товарищ майор, не узнаете? Пронин я, механик.

Ничего не отразилось на лице майора.

— Третья гвардейская. В танке вместе горели. Пронин я, Константин!

— Обознался, солдат, — майор хотел уйти в свой ларек, но обрубок рванулся вперед.

— Товарищ Громов! Андрей Егорыч, вы чё? Да это ж я — Пронин! Я вас бушлатом гасил. Вы мне по дороге в госпиталь про семью свою, про дочку Вику...

Майор неприязненно поморщился, будто шевельнулось что-то в памяти и исчезло. Нет, не знает он этого человека.

— Обознался, танкист. Фамилия моя другая, и дочки у меня сроду не было, да и... — Он потер лоб, почему-то разволновался и не слишком уверенно добавил: — ...Да и не воевал я. Хотя не стыжусь. В тылу ковал победу, понял?

Он шагнул, было за порожек, буркнул: «Напьются до чертей...»

— В каком тылу!? Чё ты мелешь, майор?! Мы с тобой до Будапешта дошли! В Будапеште горели, когда нас накрыло! — дрогнул голосом. — Стесняешься, может? Знать меня не хочешь?

Майору стало неловко, жаль больного человека. Он резко вернулся, смотрел, всматривался, будто пытался вспомнить что-то далекое, неясное...

— Вроде видел где-то... — пробормотал он.

Инвалид напряженно ждал.

— Нет. Прости, друг, не знаю. А воевал ты, видно, хорошо, и тебя, видно, так накрыло, что... Иди, друг. На вот тебе на водку...

Достал жалкие свои какие-то деньги. Но инвалид не взял.

К обрубку подковылял калека-дружок со смятым, залатанным розовой кожей одноглазым лицом.

— Идем, Костя, какой он майор...

Уносится за темные окраины Москвы переполненная людом электричка. Свободных мест нет. Катя продирается сквозь людей со своей кислородной подушкой, мимо человека с портфелем... Он снял шляпу и оказался лысым. Не выпуская Катю из виду, протиснулся за нею следом.

А она, не найдя места, останавливается в тамбуре, в табачном дыму. А по проходу уже продирается инвалид с гармошкой. Играет он громко, фальшиво, обрывками, поскольку не то что играть, но и стоять тут негде.

— Подайте на пропитание бойцу 2-го Белорусского фронта, кавалеру ссских... орденов... защитнику Киева и Одессы...

Он наконец оказывается в тамбуре, взмокший, запыхавшийся.

— Фу! Етить твою! Подсоби, дочка.

Сует Кате гармошку, а сам разбирается с шапкой, мелочью, костылем. Кате рук не хватает. Прижала к стене своим боком подушку, а в руках держит гармонь, ждет. Но инвалид забирать инструмент не торопится.

— Отдышуся малость.

Катя накинула на плечо ремень, сделала «перебор». Инвалид глянул, пошутил.

— Нам вместе ходить. Ты б играла, я б шапкой тряс.

Катя усмехнулась, заиграла «Вот кто-то с горочки спустился...». В салоне слышно.

Лысый человек заблестел глазками, бочком протиснулся в тамбур. Стал рядом с Катей, слушал ее игру и солидно хмурился.

— У вас образование?

— Да нет... Неполное.

— А не хотите выступать... в кинотеатре. Знаете, перед сеансом играют в фойе...

— Перед сеансом? — Катя чуть дрогнула бровью, сдвинула мехи.

— Я администратор кинотеатра «Художественный». Хотите?

Она старалась не показать волнения от нежданно свалившейся удачи, понимала, что надо держать марку, понимала, что она нравится этому старперу.

Он тоже все понимал, видел блеснувший из-под губы металлический зуб и не торопился представляться, совать адрес. Она не выдержала долгой его паузы.

— Пожалуй, хочу. Ааа... куда и когда приходить?

Катя сошла на своей полутемной платформе. Махнула на прощание оставшемуся в тамбуре лысому. Состав двинулся. Он равнодушно проводил взглядом проплывший за стеклом женский силуэт с кислородной подушкой в руках.

А она торопилась, почти бежала. Улица от станции не улица — слабые фонари, кирпичные сараи, ветер с сухой листвой...

Вошла в домик на четыре квартирки для работников железной дороги. В коридоре света нет — лампочка сдохла. Же-

лезнодорожная шинель на вешалке, хлам.

Ее сожитель, Егор, сидел в комнате на стуле, вцепившись руками в сиденье. Абажур освещал его колени и босые ступни из-под темно-синих галифе.

— Где ходишь? — прорычал недовольно.

У девочки был снова приступ. Она лежала на койке, задыхалась и испуганно глотала воздух открытым, свистящим ртом.

— Сейчас, сейчас!

Катя сбросила пальтецо прямо на пол и, придвинув брезентовую подушку к губам девочки, открыла кислород.

Девочка задышала ровнее. Катя убрала со стола грязную сковороду, поставила на примус чайник. Егор сидел, обхватив большими руками плешивую голову и в отчаянии покачивался.

— «Скорая» не едет. Я думал всё, умрет, — сказал он, не стесняясь дочери.

— Вот и нет, — хрипло возразила та и улыбнулась синюшными губами, — мне уже лучше.

Девочке было лет семь, и звали ее Дуня.

— Молчи, — сказал отец. — Не то снова начнется приступ.

Он немного расслабил плечи и теперь враждебно следил за движениями Кати, за ее бедрами, гибкой спиной.

— Где так долго шлялась?

— Я обязана отвечать?

— Обязана, раз у меня живешь.

— Сам знаешь. Работу искала.

— Ну да. Работу. — В его голосе ирония, недоверие. — И, конечно, не нашла.

— Как раз нашла.

— Ура... — весело, но слабо прохрипела девочка и закашлялась.

А отец картинно поднял бровь.

— И что же за работа? Вагоны мыть?

— Слушай, кончай подкалывать, — беззлобно осадила его Катя, с трудом вытащила из кармана пальто объемный кулек и высыпала на постель девочки грильяжные конфеты, похожие на золотые орехи.

Девочка радостно всплеснула руками, а Катя, улыбаясь, продолжила:

— На аккордеоне перед сеансами буду играть. В кинотеатре «Художественный».

— О-па! — воскликнул Егор, впрочем, без особой радости. Пружинно поднявшись, перехватил Катю за шкафом, где она уже переодевалась в старенький застиранный халатик.

— И куда ты теперь переедешь? — зашептал он ревниво, прижимая Катю к себе и удерживая за голую спину.

— Тебе какое дело? — независимо отбрила Катя.

Пока он ее жадно целовал и беззвучно заваливал на стоящую за шкафом кровать, девочка, отложив кислородную подушку, одну за другой разворачивала и поглощала шоколадные конфеты. А обертками из золотой фольги, и это было самое главное, аккуратно обкладывала куклу. Кукла лежала на вате в картонной коробке и уже была обложена большим количеством таких же фантиков.

Егор наконец выгнулся над Катей с беззвучным выдохом и отвалился на бок. А Катя, глядя в потолок, сдула со своего лба взмокшую челку и негромко затянула:

— «Вот кто-то с горочки сы-пу-сытился, наверно, милый мой идет. На нем защитна гимнастерка, она с ума, меня сведет...»

— «...На нем погоны золотые, — хрипло подхватила девочка, набитым конфетами ртом, продолжая обкладывать куклу золотой фольгой. — И красный орден на груди...» Тань. А, Тань? Погляди-ка. Она у меня, как спящая царевна.

— «...Зачем, зачем я повстречала его на жи-из-ненном пути...» — пела Катя, глядя в потолочные ржавые разводы.

Утром Катя по платформе маленькой своей станции торопилась к электричке. Егор провожал. Он был в форме железнодорожника и катил перед собой самодельную коляску, в которой сидела по-зимнему одетая Дуня.

Катя ступила в тамбур тронувшейся электрички. Сердце защемило, когда смотрела на них. Отец и дочь, оставшись на перроне, проплыли мимо, Дуня махнула ей рукой.

...Когда мимо станции, без остановки проносился поезд Макса, он увидел, как к началу платформы бредет высокий железнодорожник и катит перед собой самодельную тележку с сидящей в ней тепло одетой девочкой...

Московский вокзал, платформа. Катя в толпе выходит из электрички. В веренице спешащих людей проходит мимо табачного ларька.

— Семь ноль-ноль, — глядя на нее, бормочет майор, смотрит, как она выпивает у продавщицы газировку и уходит.

— Эх, хоть бы минут на десять задержалась, — с досадливой улыбкой бормочет он вслед.

Катя в аптеке сдает скрученную в трубку пустую подушку, получает паспорт.

Макс выходит из электрички. Приближается к ларьку.

— Семь ноль-девять, — бормочет майор. И Максу: — «Яву»?.. Спички надо?

Макс, пряча в карман сигареты, уходит к троллейбусу.

Катя в фойе кинотеатра. Ставит у ног свой аккордеон в черном дерматиновом кожухе. Лысый администратор рядом. Люди, в основном это молодежь, тянутся через фойе в зал.

— Это не сеанс. У нас сегодня собрание комсомольского актива.

— А когда ж мне играть? — несколько озадачена Катя.

— Успеется, — говорит загадочно администратор, — выпьем пока по коньячку.

Он увлекает ее в буфет.

— Послушайте, — не желая ссориться, но твердо говорит Катя, — я сюда устраиваться на работу пришла.

— Именно, именно, — администратор подвигает ей по стойке коньячную рюмку. — Для храбрости.

— Я и так смелая.

Но, видно, без «прелюдии» никак не обойтись. Катя вздыхает и берется за рюмку.

А зал уже полон комсомольцами. Катя в темном закутке у боковой двери приникает к щелке. На сцене Клавдия Шульженко поет свой «Синий платочек».

За Катиной спиной останавливаются несколько опоздавших. Кто-то дышит ей в затылок и тоже норовит увидеть сцену сквозь щелку. Катя не оборачивается и место не уступает.

— Зайцев, — сдавленно зовут кого-то, — за сцену иди. Тебе после них говорить.

Макс, стоящий за Катиной спиной, неохотно уходит по темному проходу за сцену. А Катю берет под локоть администратор. Шепчет вкрадчиво:

— Идемте со мной, Таня.

По тому же темному проходу он увлекает ее в малозаметную дверь...

Катя оказывается в комнате с креслами и круглым столиком, на котором стоят бутылки, ваза с фруктами, еще что-то... В креслах двое незнакомых Кате пожилых мужчин.

Администратор куда-то исчез, и она стоит перед ними со своим аккордеоном, а они с интересом рассматривают Катю.

— Здравствуйте, — говорит Мирзоев.

— Здравствуйте, — отвечает Катя.

Ей почему-то делается тревожно и неприятно от взгляда этого человека.

— Как вас зовут? — продолжает Мирзоев.

— Татьяна.

— Это что, Таня? Ви решили нам здэсь играть? Да? — говорит он с заметным кавказским акцентом.

— Я работу ищу, — не слишком веря в успех, отвечает она.

Она почему-то совсем потеряла перед этими двоими свою обычную женскую уверенность. А Мирзоев берет из вазы апельсин и начинает чистить.

— Ви, Таня, москвичка?

— Да нет. С Кузбасса я.

— У Москве без прописки? — спрашивает Колода.

— Без, — с огорчением призналась Катя. — Живу... временно... под Москвой. Короче, там... у одних людей... — запуталась Катя и сбилась.

— И шо, в Москве никогда не жила? У центре? — снова задал вопрос Колода.

— Нет.

— А имя Надежда Васильевна Бурлакова вам ничего не говорит? — спрашивает Мирзоев.

Катя подумала секунду.

— Нет. А кто это?

— А генералов у тебя знакомых случайно не было? — задушевно продолжает расспрашивать Колода.

Катя, теряя терпение и блеснув зубом, нервно рассмеялась.

— Интересно, вы меня в кинотеатр берете или на военный завод?

Мирзоев улыбнулся, а Колода даже рассмеялся.

— Нэ сэрдысь, Татьянка. Это у нас до тебя музыкантша была, на тебя похожая. Вот мы и думаем — не сестра ли твоя?

Катя решила менять тон. Дерзко улыбнулась.

— Нет, сестры у меня нет. И вообще никого. А видно, крепко насолила вам эта «музыкантша».

— Нэ бэз этого. Да, — хитро закивал Колода. — А где ж ты, дивчина, в Кузбассе-то жила? Шо делала?

— В Кузбассе? — Катя совсем почему-то запуталась. — Честно? Я и не помню толком. У меня с памятью... Справка. Я в аварии была. Это уж мне потом, в больнице, сказали. Но это на работе не отразится! — спохватилась она и с надеждой уставилась на Мирзоева. — А вы... директор здешний? Давайте я вам лучше сыграю? Между сеансами играть я смогу. У меня и репертуар подходящий найдется...

Они так странно смотрели, что Катя совсем перестала верить в успех.

— Сыграй, Татьянка, сыграй, — разрешил Колода. — Шо нэбудь украинское можешь?

Катя с готовностью набросила на плечо ремень, растянула мехи.

...А в зале уже не пели и не играли. За трибуной на сцене стоял Макс и, волнуясь, заученно говорил:

— ...и я как бывший слесарь-наладчик горячо поддерживаю решение московской городской организации...

— Хорошо играешь, Таня, но нам не подойдет, — говорит тем временем Мирзоев.

Катя сдула со лба челку, старается смотреть дерзко и весело.

— Я это почему-то сразу поняла.

Складывает аккордеон в кожух, собираясь уходить. Мирзоев взял из вазочки «Мишку на Севере».

— Канфетку хочешь?

— «Канфетку»? А можно все? — дерзко спрашивает Катя.

Мирзоев хмыкнул:

— Можно.

Катя решительно высыпает полную конфет вазу в футляр аккордеона и уходит, независимо выпрямив спину.

Вечер. По вокзалу идет тихий шмон. Понаехавшие менты с плечистыми «дружинниками» аккуратно, чтоб не слишком привлекать внимание посторонних, начинают сгонять с насиженных мест попрошаек-инвалидов. Инвалиды упираются, качают права. Но их решительно заталкивают за строительный забор. Но и здесь, отгороженные забором от спешащей на поезда толпы, инвалиды продолжают бузить. Туда уже от путей осторожно сдают задом два черных «воронка».

— Не имеешь права! — Рычат на ментов одноногие, одноглазые. — Я Родину защищал!

Возникший ненадолго милицейский полковник поднимает руку.

— Граждане товарищи! Поясняю. Есть инструкция. Вы будете организованно посажены в товарные вагоны и доставлены за сто первый километр в места дальнейшего проживания. За сопротивление и неподчинение органам — статья, тюрьма, лагерь! Я ясно выражаюсь?

— Ясно, бугор! — истерично хохотнул кто-то.

— Дай хоть отметить, на дорожку! — выкрикнул другой голос. — Все ж не каторжники тут, а герои войны!

Пока менты шушукались, на длинном столе, что на козлах, уже появились полные и початые бутылки водки. Кто доставал свою из тощего вещмешка, кто сгонял в ближний ларек...

— Верка! Стаканы дай, чтоб по-людски!

Продавщица газводы уже несла и передавала сквозь заборную дыру пустые граненые стаканы. А майор Громов совал туда же несколько пачек «Беломора»...

Менты не вмешивались, решили уступить.

Катя как раз со своим тяжелым, похожим на черный чемодан аккордеоном проходила мимо ларьков, мимо зияющего пролома в заборе, но, огорченная неудачей, внимания на происходящее не обратила.

Она понуро прошла через зал ресторана. Знакомый официант крутился на кухне, ставил на поднос тарелки с едой...

— Я оставлю? — попросила Катя.

А тем временем быстро перепившиеся голодные инвалиды роптали все громче, все злей.

— Это так, значит, Родина с нами?!

— Мешаем, блядь! Красоту, блядь, портим! А мне страна пенсию дала?! Али пальто на зиму? Али крышу над головой?

— Тихо! — пытался успокоить бузу рыжий вокзальный мент.

Майор Громов видел сквозь пролом, как какой-то инвалид вздыбил над головой кулак с горстью медалей и выкрикнул кривым ртом:

— За что я под пулями валился?! За что мои дружки под огнем ходили?! Чтоб меня... как мусор, как срань последнюю выкинули и забыли?! На кой мне тогда эти ордена!

Он с размаху швырнул их на землю.

— Ша! — гаркнул кто-то так резко и страшно, что все разом замолчали.

Два инвалида рывком подняли с земли человеческий обрубок на подшипниках и со звоном поставили на дощатый стол, на стаканы и объедки.

— Ша, — уже негромко повторил обрубок, окинув присутствующих огненным взглядом.

Не только инвалиды и менты, но и майор Громов из-за забора, не отрываясь, смотрели на него. А танкист Пронин, это был он, продолжил с горечью:

— Что ж вы, братва, жалитесь да торгуетесь? Оплату вам?! За что! Разве вы Родину за оплату защищали? Да если Родине нашей надо, чтоб мы не путались тут, не мешали, если ей без нас лучше... да неужто мы, которые под пули за нее шли, которые жизни за нее отдавали, неужто для нее не сделаем такую малость? — Он сделал паузу. — Да я за нее еще три раза умру, не пожалею!

Он вытащил из-за пазухи горсть орденов.

— А награды ее будут при мне. — Опустил всю горсть в стакан так, что вылилась водка. — С ними слаще пьется.

И он запрокинул стакан в глотку, допив последние капли.

В глазах Громова стояли слезы. Он беспокойно шевелил губами.

— Это ты такой! — выкрикнул Пронину одноглазый, однорукий инвалид. — А я не хочу!

И он с размаху запустил горсть своих орденов в милиционеров. Сразу в ментов полетели стаканы. Менты рванулись как с низкого старта. Били, заталкивали, швыряли инвалидов в «воронки». Удар дубинки сбил со стола Пронина, и он с размаху рухнул наземь в кровавые осколки.

Не помня себя, Громов рванулся в проем, врезался между ним и рыжим ментом и получил сильный удар по голове. Еще и еще...

Катя, спешившая к вагонам с кислородной подушкой в руках, увидела этот момент и будто споткнулась. Она оторопело смотрела сквозь пролом, как заталкивают последних калек в «воронки», как продавец табака, скрючившись, пытается удержать в ладонях заливающую глаза кровь.

Катя выронила подушку и бросилась к нему. А продавщица газводы не решилась. Катя с трудом оттащила майора ближе к забору, перетащить мешала слега.

Рыжий мент подскочил к Кате, процедил сквозь зубы:

— Вали отседа, быстро.

Катя не сдержалась:

— За что вы его! Я видела, как вы его дубинкой по голове!

Мент ожег ее злым взглядом и заторопился к своим, отправлять «воронки»...

Катины пальцы были в крови.

— Ты здесь, с ним, — сказала продавщица. — А я за бинтами, в аптеку...

У проема столпились люди, немного, человек пять, остальные прохожие не видели, забор мешал, они лишь оглядывались на стоящих и спешили на платформу, на уходящие электрички. Катин поезд уже набирал скорость, уходил...

Макс остановился у пустого табачного ларька, достал деньги, поискал глазами продавца. Не найдя, потянулся к проему. Встревоженно протиснулся сквозь стоящих, присел над майором. Тот лежал головой на Катином колене, бледный, как бумага, и смотрел то на Макса, то на Катю. На губах мелькнула тень улыбки.

— Семь ноль-ноль и семь ноль-девять... — пробормотал майор.

— Что?

Но Громов не ответил, задышал тяжело, прерывисто и схватился за грудь.

— Сердце, — простонал и прохрипел, — болит. Разрывается прямо! Сердце... Ох, больно...

— Есть тут доктор?! — выкрикнул Макс в толпу.

Но никто не откликнулся.

— Подушку дайте! — приказала Максу Катя. — Вон, кислородная.

Макс подхватил валявшуюся подушку. Катя подсунула ее майору под голову. Подставила зашипевшую кислородом трубку к его губам. Но было поздно — по лицу майора прошла резкая судорога. Глаза его закатились.

— Делать что?! — Катя вскинула на Макса растерянный взгляд.

— Ворот. Ворот ему расслабь.

Она торопливо расстегнула майору ворот. Макс стянул с него ботинки.

— Зачем? — спросила Катя.

— Сосудам легче, — сказал ей Макс. — Есть тут доктор?

И сам профессионально тронул пальцами артерию на горле...

— Всё.

А от аптечного киоска, сквозь прохожих, с пачкой ненужных бинтов бежала к ним продавщица воды.

— Так, расступились, — послышался командный голос мента и его сапоги возникли рядом с Катей.

Мент только глянул на майора, сразу понял, что тот мертв. Привычно, для порядка, тоже тронул пальцами шейную артерию.

— Все расходимся, быстро! Нет тут ничего интересного!

— Ты, гад поганый, — сказала Катя с тихой ненавистью. — Ты его убил.

Мент вздрогнул.

— Чё ты мелешь! — И рявкнул на зевак, стоящих у пролома: — А ну разойтись, я сказал!

Люди попятились в разные стороны. Продавщица тоже.

— Ты! — упрямо повторила Катя.

У Кати явно начиналась истерика, и она лезла на рожон. Макс попытался ее остановить. Но мент схватил Катю за ворот, резко поднял на ноги и грубо отшвырнул к забору.

— Курва пьяная, — процедил мент, — шагай за мной в отделение. Быстро!

В этот момент он получил сильнейший удар. Это Макс с разбегу врезался в него всей массой. Мент пролетел метр и рухнул на битые бутылки.

Макс тем временем схватил Катю за руку, и они помчались к платформе, с которой вот-вот должна была отойти электричка.

А рыжий мент перевернулся на спину и, не обращая внимания на кровавые ссадины и порезы на лице, громко засвистел в милицейский свисток. К нему уже и без того бежали другой мент и двое в штатском.

— Догнать эту суку рваную! — поднимаясь, рычал рыжий. — Сопрыкин, Ходьков, разрешаю стрелять на поражение. А живую приведете, я ее сам сапогами забью...

Оба штатских бросились к перрону. Второй мент тем временем накрыл лицо майора мятым носовым платком, поднял кислородную подушку, брезгливо глянул на потемневшую на ней кровь, сказал рыжему:

— Слышь, Вась, подушка ее? Аптечная. За них паспорт в залог оставляют.

А Макс и Катя, впрыгнув в вагон, быстро уходили от преследования вперед, к голове электрички. Сопрыкин с Ходьковым впрыгнули в последнюю секунду. Покачиваясь от резко набиравшего ход поезда и нервно похлопывая по своим тяжелым карманам, они тоже пошли по вагонам.

Макс и Катя наконец остановились в тамбуре, набитом крестьянами-мешочниками. Несмотря на волнение, Макс смотрел на Катю во все глаза.

— Меня Сергеем зовут.

— А меня Таня. Спасибо вам.

Она с тревогой глянула в вагон, спросила:

— Как думаете, они успели?

— Надеюсь, что нет.

— А я подушку оставила, — расстроенно сказала Катя.

— Она вам нужна?

— Очень. Но теперь вообще не знаю, что будет... И на вокзале не появишься.

Макс посмотрел в ее глаза, и сердце его снова екнуло.

— Зачем вы так?

— Продавца жалко... Я всегда мимо него от электрички шла. Он смотрел так странно... Будто хотел заговорить.

— И я у него «Яву» покупал. А вас я раньше не видел. И теперь, если б не эта... смерть, может, не встретил...

Катя отвела взгляд.

— Смерть, да. — Она еще что-то хотела добавить, но сказала только: — Не хочу вспоминать.

Отвернулась к стеклу, рассеянно уставилась в серую мглу с проплывавшими огнями.

— Я свой поезд пропустила, — сказала Катя. — Куда еду, не знаю.

В этот момент Макс краем глаза заметил сквозь дверное стекло появившихся в дальнем конце вагона двух парней в штатском. Они продвигались, внимательно разглядывая сидящих и стоящих пассажиров. Макс встрепенулся.

— Пошли, пошли! — зашептал, утягивая ее к головному вагону.

А в тамбур уже ввалились преследователи. Повертели головами и пошли вперед.

— Всё, — бледнея, сказала Катя и усмехнулась. — Даже смешно.

Но Макс не долго думая рванул стоп-кран. Состав со страшным скрежетом затормозил, и она выпрыгнула в приоткрытую Максом дверь. В вагонах стоял переполох. Вскакивающие люди невольно мешали преследователям.

А Макс и Катя, спотыкаясь и падая, бежали по темной насыпи вниз, к зарослям кустов и деревьев. Сзади послышалось глухое «стой!», два выстрела прозвучали в сыром воздухе...

Уже в темноте они добрели до станции какого-то подмосковного городка. Чуть скрываясь, остановились у щита расписания электричек.

— Спасибо вам.

Катя протянула на прощание руку.

Макс будто не заметил.

— Мы можем поехать ко мне, — предложил он.

— Нет. Я должна купить подушку, там больная девочка...

Но Макс неотрывно смотрел ей в глаза.

— Можно я поеду с вами?

...Они покупали кислородную подушку в дежурной аптеке, вблизи станции. Паспорт в залог пришлось оставить Максу.

Вот вышли из электрички. Дорога в темных переулках...

У крыльца Катя забрала у Макса подушку.

— Я быстро...

Он ждал. А она вошла в квартиру. Ее насторожила полная тишина.

В комнате у кровати девочки сидел потрясенный отец. Девочка лежала на кровати, она была мертва. Егор тупо посмотрел на Катю, на кулек и брезентовую подушку в ее руке. Из кулька конфеты сыпались на пол.

— Я «скорую» вызвал... а она не приехала... — бесцветно сказал он.

Тяжело наклонился, сгреб с пола несколько конфет и, уставившись куда-то в угол кровати, стал разворачивать золотые бумажки и есть конфеты, не замечая, одну за другой...

Катя зашла за перегородку, села. Потом, вспомнив о Максе, вышла на крыльцо. Он ждал, смотрел вопросительно.

— Я останусь. Идите. Спасибо вам, — тихо сказала Катя.

— Но как же... Ведь мы встретились и собирались...

Она не дослушала, повернулась и ушла в дом. Макс замолчал на полуслове, постоял, ошеломленный, и поплелся темными переулками к станции.

А Катя опустилась на табурет за спиною Егора. Он не видел, тихо бормотал.

— ...Деточка... Как заснула...

Макс недалеко отошел от домика, когда в темноте остановился милицейский газик. Он, затаившись, видел как, выключив фары, милиционеры пошли в сторону дома бесшумной облавой. Макс бросился назад.

Тихо и настойчиво постучал в окно. Катя не обернулась. Она в оцепенении сидела теперь за перегородкой. А Егор рассеянно ел конфеты, одну за другой и с тупым упрямством выкладывал блестящие бумажки на одеяле, на подушке. И девочка теперь походила на маленькую спящую царевну из сказки...

Макс постучал в стекло настойчивее, но гримаса боли уже исказила его лицо. Начинался приступ, но Макс успел еще раз постучать.

Катя неохотно вышла к нему на крыльцо, и тут на них набросились милиционеры. Били тихо, несильно. Надев наручники, затолкнули в заднюю дверцу, в «собачник» — тесный отсек

для нарушителей — и повезли в темноте.

Газик урчал, подпрыгивал на ухабах темной дороги. А они лежали скрученные, уткнувшись избитыми лицами друг в друга и слышали негромкий деловитый разговор в кабине.

— Чё с ними делать-то?

— А чего... Чтоб меньше мороки, в лесок... да и... А потом в воду... Или прикопать.

— Лучше в воду. У меня старый кардан в кабине. Тяжелый, сразу ко дну утянет...

Макс и Катя слышали, смотрели друг на друга расширенными безумными глазами.

— Я... я люблю тебя... Как увидел — сразу.

— И я. Так бывает?

— Не знаю. Какая разница?

Скованные наручниками, они торопливо, горячечно целовались. Слышали из кабины:

— ...Ну, чего... Может, тут свернем?

— Подальше, там съезд к речке.

Но в следующий момент «газик» резко затормозил. Это в темноте, прямо перед ними, ослепительно вспыхнули автомобильные фары. Мент-водитель с досадой выругался. А второй выставил в окно пистолет ТТ, крикнул:

— Эй! А ну гаси! И с дороги! Не то фары и бошки побью!

Из-за слепящих фар раздался спокойный, вполне доброжелательный голос.

— Не горячись, старшина. Подойди, я тебе ксиву покажу, она тебя быстро успокоит.

Человек говорил уверенно, с легким кавказским акцентом.

Фары неожиданно погасли, и растерянные милиционеры увидели на дороге два темных легковых автомобиля. У первого стоял человек в шляпе, в сапогах и кожаном пальто, а из второго не спеша выходили поджарые парни в энкавэдэшной форме, с оружием.

Перепуганные, притихшие менты послушно пересаживали Макса и Катю в задний автомобиль. Скованные, боясь, что их разлучат навечно, те поспешно подставляли друг другу губы.

— От паскуды, — пробормотал со злым восхищением Колода, — «буржуйский мэтод» их нэ бэрэ...

Мирзоев с досадой поморщился.

— Отправляй в психушку, и чтоб я о них больше никогда не слышал.

Эпилог

В Москву снова пришла весна. Нестерпимое солнце пробивалось сквозь решетки и пыльные стекла в палаты Института судебной психиатрии имени Сербского. И страшные коридоры, и палаты казались от его лучей не такими ужасными.

В одной из палат женского отделения на койке сидела чуть постаревшая Катя. Она плела из ниток макраме и тоненьким голосом пела: «На позиции девушка провожала бойца...»

Пока идет панорама по психушке, пока мы наконец увидим Катю, возникает титр:

«Сталин умер. Профессора Брошицкого судили как врача-вредителя; Мирзоева уволили из органов и сделали замминистра культуры. Прошел Фестиваль молодежи, и Гагарин вернулся из космоса...»

По коридору психушки решительно идет солидного вида профессор, за ним медицинская комиссия с бумагами, историями болезней. Профессор входит в палаты, сердито останавливается у коек с больными, заглядывает в подставляемые ассистентами истории болезней, бормочет недовольно:

— Черт знает что! Этого на выписку и этого...

Остановился у койки Кати. Она перестала петь, подняла голову. Равнодушно ждала, пока профессору подсовывали ее историю болезни. Он глянул, пожевал губами.

— Зачем такие дозы инъекций? Она что, буйная?

— Нет.

— Столько лет место занимает! Оформляйте на выписку!

Быстро пошел дальше.

— Но... — попытался возразить ассистент.

Профессор на ходу перебил гневно:

— Мало тунеядцев на шее государства?! Столько лет едят за народные деньги! Оформлять, оформлять, оформлять!

Ленинские горы, бывшие Воробьевы; университет; смотровая площадка над

городом. Из «Москвича» вываливается разудалая свадьба.

У радиатора «Чайки» перед платным фотографом картинно позирует солдатик, делает решительное, бравое лицо. Мимо проходят девушки в летних платьях.

У автомата с газированной водой компания молодежи пританцовывает под гитару не то твист, не то ча-ча-ча. А все тот же солдатик безуспешно пытается налить стакан газировки. Девчонки его весело задирают, кокетничают.

Проходящий мимо мальчик спрашивает маму:

— Ма, а почему эти горы Воробьевы?

— Раньше здесь были гнезда и много воробьев.

— А теперь?

— А теперь их нет. Улетели.

Никто не обращает внимания на присевшего у бордюра человека в потрепанной одежде. В нем можно узнать Макса. Глаза погасшие, лицо изменилось от многолетних инъекций.

Катя сидит в двух шагах от него на том же бордюре. Макс и она уже несколько раз равнодушно скользнули глазами друг по другу, но не узнали — ничего не отразилось на их лицах.

А гитара энергично набирает ритм, и девушка с парнем танцуют все быстрее. Солдату не хочется уходить, он для порядка пристукнул по испорченному автомату сложенной пилоткой.

Одна из девушек весело вырвала у него пилотку и пристукнула сильней. Они не заметили, как звездочка отскочила и подкатилась к Катиному башмаку. Макс потянулся поднять. Но Катя оказалась проворнее.

Она сжала в ладони звездочку как раз тогда, когда рука Макса накрыла ее руку. Макс нерешительно попытался отнять, но Катя не уступила. Их руки несколько мгновений оставались вместе, а в глазах появилась растерянность, потом что-то похожее на волнение, узнавание.

Он непроизвольно погладил своей заскорузлой рукой Катину руку, и та вдруг несмело ухватилась за его пальцы.

Молодежь весело отплясывала, убыстряя ритм.

А к Максу и Кате возвращалась память...

S U M M A R Y

Have You trouble with catching up arthouse?

Between two poles
Questionnaire of IK.

Sam Klebanov
Arthouse in knockout
Set of stuff devoted to arthouse in Russia.

Igor Sukmanov
Sun, air and a bit nervous
Coverage of Kinotavr-2010.

Elena Stishova
Wild field
Review of Svetlana Proskurina's TRUCE (Russia).

Zara Abdullayeva
Experience
Review of Andrei Stempkovsky's REVERSE MOTION (Russia).

Olga Shakina
Code unknown
Review of Dmitry Mamuliya's ANOTHER SKY (Russia).

Olga Artemyeva
A hare's run in the field
Review of Yury Bykov's TO LIVE (Russia).

Anjelika Artyukh
Glamour, Buddha and masons
Review of Sergei Debizhev's THE GOLDEN MEAN (Russia).

Sergei Sytchyov
Shorts' ambitions
Coverage of short films at Kinotavr-2010.

Naum Kleiman:
«Accuracy of form determines clarity of thought»
Sergei Sytchyov talks to the Cinema museum's director on Kinotavr.

Alexei Yusev
Actuality for broad use

Dmitry Mamuliya
A sensitive eye
Personal rubrics.

Zara Abdullayeva
A cumulative tale
Portrayal of Sergei Loznitsa.

Sergei Loznitsa:
«One shouldn't let emotions into thinking»
Sergei Sytchyov talks to the helmer of YOU MY JOY.

Alexandre Lungin, Sergei Osipian:
«It's about how the world fools a man around»
Janna Vasilyeva talks to the helmers of ACT OF NATURE.

«What a fun!»
ISKUSSTVO KINO and VARIETY: discussing Russian film process.

Lessons of SCHOOL

Natalia Meshchaninova — Vsevolod Kaptur — Gennady Meder
Approaching reality
Olga Shakina talks to the helmers of TV-series SCHOOL.

Georgy Mkheidze
We won't wait till Monday
Review of TV-series SCHOOL.

Pavel Chukhrai
Sparrow field
A script.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 6.09.10. Подп. к печати 16.09.10
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 1547. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2010

Журнал «ИСКУССТВО КИНО» совместно с компанией KDF объявляет о проведении конкурса сценариев игровых полнометражных фильмов под девизом **«ЛИЧНОЕ ДЕЛО»**.

В конкурсе могут принять участие авторы, живущие в любой стране мира, представившие завершенные сценарии (не синопсисы, не повести или романы), написанные на русском языке и в любом жанре.

Тематическое пространство конкурса «ЛИЧНОЕ ДЕЛО» – современная российская жизнь в разных ее аспектах и проявлениях. Эстетический же выбор, художественная форма – личное дело каждого автора.

Инициаторы конкурса сценариев о «человеке в настоящем времени» ждут работ, в центре которых – личность героя (и, разумеется, антигероя), его опыт – житейский и экзистенциальный; его узнавание и осмысление сегодняшней реальности.

Единственное ограничение: предложенные на конкурс сценарии не должны быть сложно-постановочными, их реализация не предполагает больших бюджетов.

Лучшие сценарии будут запущены в производство, а вошедшие в первую пятерку – опубликованы в журнале.

Конкурс проводится в два этапа:

Первый – представление сценария – **с 1 июня по 25 октября 2010 года.**
Второй – с 25 октября по 25 ноября 2010 – работа жюри.

Сценарии следует присылать в «ИСКУССТВО КИНО» по адресу: **li4noe.delo@yandex.ru** под произвольно выбранными девизами. Параллельно надо указать имя, фамилию, телефоны и адрес автора.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, О.АРТЕМЬЕВОЙ, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Е.ПАИСОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Обсуждение кинореформы

Андрей Хржановский о фестивале в Выборге

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ВЕНЕЦИЯ-2010

ВЫБОРГ-2010

«ВХОД В ПУСТОТУ» Гаспара Ноэ

«ГАСТАРБАЙТЕР» Юсупа Разыкова

«ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО ТОНИ» Вейко Ыунпуу

«КОЧЕГАР» Алексея Балабанова

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АКИРА КУРОСАВА

ХАРМОНИ КОРИН

АПХИЧАТПХОНГ ВИРАСЕТАКУН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Кинематограф Марка Донского

Находки в чешском архиве

Актуальные проблемы архитектуры

Оберхаузен-2010

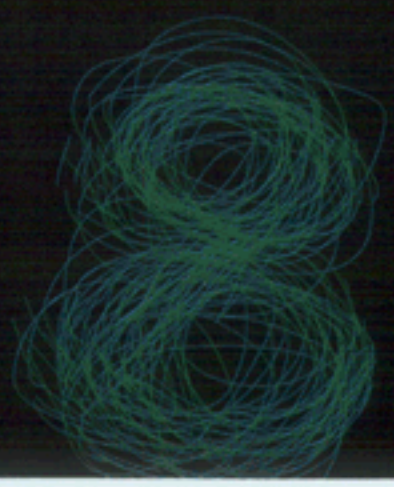
В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

СЕРГЕЙ МИРОШНИЧЕНКО

ГРИГОРИЙ ЛИБЕРГАЛ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Революция на телевидении

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Леонид Азарх. Воспоминания о «Союзмультфильме»